UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta filozofická

JAPONSKÁ LITERATURA

Miroslav Novák, Vlasta Winkelhöferová

STÁTNÍ PEDAGOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ

PRAHA

Ú v o d n í   p o z n á m k y

Způsob psaní vlastních jmen osob

V tomto skriptu jsou japonská jména autorů a dalších osob psána způsobem obvyklým v odborných textech o japonské literatuře, a to způsobem japonským, t.j. jméno rodové či rodinné na místě prvním a jméno osobní na místě druhém. Používání jmen se v průběhu dějin měnilo a vykazuje hlavně tyto rozdíly:

Stará šlechtická jména obsahovala mezi jménem rodovým a osobním partikuli "no". Protože však při zápisu jména znaky se tato partikule nepíše, není přepis slabičným písmem kanou či latinkou důsledný. U některých jmen (např. Ki no Curajuki) se píše vždy, u jiných se někdy píše, někdy ne, podle rozhodnutí autora textu. V tomto skriptu je při přepisu šlechtických jmen psána vždy. Při průběžném odkazování na danou osobu v textu se obvykle nepoužívá celého jména, nýbrž pouze jména osobního (např. pouze Curajuki).

Mniši mají obvykle jen jedno jméno, složené většinou ze dvou sinojaponských slabik. Někdy k tomu jménu bývá připojováno označení církevní hodnosti příslušné osoby, nebo přídomek "hóši", u žen "ni", s významem "mnich" či "mniška". U některých mnišských jmen je tak vžitý, že se už pociťuje jako součást jména. Někteří, zvláště tzv. laičtí mniši, kteří přijali tento stav jen formálně, připojují před své mnišské jméno buď jméno rodové, nebo místní jméno vztahující se k jejich bydlišti (např. Kenkó, též Jošida Kenkó).

Literáti i umělci jiných profesí zejména od 15. století (v jednotlivých případech až do současnosti) používají uměleckých jmen (japonsky gó), jež mají obdobnou podobu jako mnišská a připojují se za jméno rodinné (např. Macuo Bašó, vl.jm. Macuo Džinšičiró). Při průběžném zmiňování v textu bývá zvykem používat pouze jména uměleckého. Někteří umělci si zvolili umělecké jméno dvoučlenné, tedy pseudonym v našem smyslu. Takový pseudonym pak má buď podobu výše uvedeného typu rodinného jména s připojeným uměleckým jménem (např. Joza Buson) nebo vypadá jako skutečné jméno rodinné a osobní (např. Čikamacu Monzaemon). Při průběžném odkazování pak je v prvním případě praxe stejná jako u běžného uměleckého jména, ve druhém případě je praxe rozkolísaná, častěji se odkazuje pomocí části první, nahrazující rodinné jméno, někdy však i pomocí jména druhého, jako by to bylo jméno umělecké. Podobně rozkolísaná je praxe u těch uměleckých jmen, kde jsou obě části zjevně pseudonymem (např. Džippenša Ikku) a také v případech, kdy umělec naopak používá svého skutečného jména. Protože skriptum má mj. také připravit k samostatnému studiu japonských odborných textů, je zde v těchto dvojznačných případech používáno způsobu v japonských textech častějšího, popřípadě vždy celého jména. Ve skriptu je použito české transkripce v podobě obvyklé v odborných publikacích (značení rázu apostrofem).

Chronologie

Při členění historického času na jednotlivá období se v pracech o japonské literatuře obvykle používá odkazů na tato tradiční historická období:

Jamato	645 - 709
Nara	710 - 783
Heian	784 - 1191
Kamakura	1192 - 1332
Nanbokučó	1333 - 1392
Muromači (Ašikaga)	1393 - 1572
Azuči-Momojama	1573 - 1602
Edo (Tokugawa)	1603 - 1867
Meidži	1868 - 1912
Taišó	1912 - 1926
Šówa	1926 -

V japonských pracech, kromě ojedinělých z nejnovější doby, se místo našeho letopočtu používá tzv. ér (nengó), které byly vyhlašovány od roku 701 n.l bez přerušení na různě dlouhá období. Jejich názvy se skládají vždy ze dvou znaků vybraných z textu některé z čínských kanonických knih a čtených sinojaponsky. Malá část prací, zejména vydaných ve 30. a začátkem 40. let tohoto století v době vypjatého nacionalismu, používá naopak tzv. japonského letopočtu, počítaného od mýtického založení japonského císařství přiřčeného na rok 660 př.n.l.

Z hlediska vývoje literatury lze jednotlivá období charakterizovat takto

Nejstarší literární památky z období Nara (8. stol.) odrážejí dobu rozpadu kmenového zřízení a vytvoření centralizovaného státu podle čínského vzoru, avšak pod nadvládou rodové aristokracie v čele s císařským rodem. Zároveň se v nejstarších památkách projevuje snaha po formulaci mytologie domácího náboženského kultu šintó, o písemné zachycení dosavadní orální tvorby, jakož i o vytvoření vlastní psané kultury jako protiváhy k pronikajícímu čínskému vlivu. Jsou to jednak kroniky Kodžiki a Nihonšoki (též Nihongi); dále jen zčásti dochované zápisy z jednotlivých provincií, zvané Fudoki. Nejzávažnější a nejobsáhlejší památkou tohoto období je básnická sbírka Manjóšú, která se stala základem tradiční poezie. Spíše z jazykovědného a historického než z literárního hlediska pozoruhodné jsou nejstarší japonsky psané císařské výnosy senmjó. Pravděpodobně z téhož období pocházejí i rituální proslovy (někdy nazývané též modlitby) norito, součást náboženského kultu šintó, které však byly zapsány až na počátku 10. století.

Z následujícího období centralizovaného státu, tj. období Heian (8.-12. stol.), se dochovala pouze literatura vytvořená v úzkém prostředí dvorské společnosti, která si na základě své politické a ekonomické moci vytvořila podmínky nesrovnatelně převyšující úroveň ostatní společnosti. Překonáním silného čínského vlivu a za postupného pronikání buddhismu vytváří dvorská společnost vlastní japonské literární formy. Vzniká tak první vrchol v kulturním vý-

voji Japonska a významná součást literární tradice v poezii i próze.

Konec období Nara a počátek období Heian (zhruba od poloviny 8. do poloviny 9. stol.) se vyznačuje rozkvětem studia čínské klasické literatury a zejména čínské poezie. Je to období bohaté produkce poezie psané čínsky, kterou vytvářeli Japonci se snahou co nejlépe napodobit velké čínské vzory. Rovněž podle čínského vzoru byla tato produkce kompilována v četných antologiích, z nichž nejvýznamnější je Kaifúsó.

Od druhé poloviny 9. století souběžně s celkovým oslabením vztahů k Číně dostává se opět do popředí poezie japonská, především formy tanka. Je to období tzv. šesti géniů poezie (rokkasen), v jejichž díle se utvářejí principy klasické japonské poezie, rozvíjené dále v 10. až 12.století.

Do 10. a začátku 11. století spadá vyvrcholení klasického období japonské literatury. V poezii je to zejména první císařská sbírka (čokusenšú) nazvaná Kokinwakašú, zkr. Kokinšú, dokončená roku 905 a shrnující nejlepší básně předcházejícího období i básně současné. Ve sbírce Kokinšú je poprvé uplatněn tematický princip řazení, který byl dále propracován v řadě sbírek císařských i soukromých. Význačnou osobností tohoto období je Ki no Curajuki, hlavní pořadatel sbírky Kokinšú, jehož předmluva k této sbírce, hodnotící dílo význačných básníků předchozích období, je považována za počátek poetických teorií v Japonsku. Současně se také rychle rozvíjí japonsky psaná próza, a to zejména pod souhrnným žánrovým názvem monogatari, "příběhů". Jsou to jednak tzv. uta monogatari "příběhy s básněmi", zejména Ise monogatari, jejichž nejmenovaným hrdinou je jeden ze šesti géniů poezie, Ariwara no Narihira. Další skupinou jsou sentimentálně romantické příběhy o sirotcích a macechách, zvané mamako monogatari, např. Ucubo monogatari. Dalším žánrovým rozrůzněním je literatura deníková (nikki), zahrnující i cestovní deníky (kikó), zejména deník Kageró nikki a cestovní deník Tosa nikki. Japonsky psaná próza nebyla tehdy tak ceněna jako čínsky psaná učená pojednání, a proto se jí jako zábavnou literaturou zabývaly zejména ženy, od nichž se nepožadovalo tak důkladné vzdělání. Vznikla tak bohatá literatura, jejímiž autorkami byly ženy, především dvorní dámy. Patřila k nim také autorka vrcholného díla klasické japonské literatury, monumentálního románu o 54 kapitolách Gendži monogatari (Příběh o Gendžim, dokončeno kol. 1010), paní Murasaki Šikibu.

Klasická literatura v průběhu 11. století dále rozmnožovala tradici poezie v periodicky sestavovaných císařských antologiích, celkem šesti, které však co do bezprostřednosti zůstávají pozadu za sbírkou Kokinšú. V próze byl důkladně rozpracován žánr deníkové literatury a rozmnožen o formu zápisků (zuihicu), zejména dílem paní Sei Šónagon: Makura sóši (dosl. Poduškový sešit). Výpravná próza byla hluboce ovlivněna Příběhem o Gendžim, vznikla řada monogatari napodobujících toto dílo nebo některé jeho motivy. Velká obliba Příběhu o Gendžim také přispěla ke zvýšení prestiže japonsky psané prózy, již začali bez rozpaků používat koncem století i vzdělaní literáti. Vznikají tak první japonsky psaná historická díla na rozdíl od předchozích psaných čínsky,

dodržují však rovněž čínský vzor v tematickém členění, pouze s větším důrazem na v podstatě literární oddíl "podivuhodných příběhů". Jsou to např. tzv. kagami (zrcadla), jako Ókagami (Velké zrcadlo) a Imakagami (Současné zrcadlo). Zájem o "podivuhodné příběhy" vyúsťuje i v sestavování sbírek zaznamenaných vyprávěných příběhů volně přeložených z čínštiny. Tento žánr sbírek vyprávění byl později nazván secuwa bungaku - "literatura vyprávění". V nových vyprávěních vytváří se i nový literární jazyk. Na rozdíl od "ženské" prózy, psané čistou japonštinou, kterou se tehdy mluvilo u císařského dvora, objevuje se v "mužské" próze silný vliv učeneckého jazyka s množstvím sinojaponských výrazů a zjednodušenou skladbou. Zároveň se ve "vyprávěních" vyskytují i některé výrazy zřejmě lidového původu.

V období politického a ekonomického rozpadu centralizovaného státu a přechodu k feudální organizaci společnosti, tj. období Kamakura a Muromači (12.-16. stol.), ztrácí dvorská společnost postupně na významu. Současně proniká do literatury výrazně buddhistická ideologie, která se mezitím rozšířila do celé společnosti.

Vývoj literatury přechází ve 12. stol. plynule z klasického období Heian do následujícího období Kamakura. Některými rysy přetrvává klasická tradice až do dalšího období Muromači a na druhé straně již dvanácté století, tedy podle obvyklé periodizace ještě období Heian, vykazuje rysy charakteristické pro období Kamakura.

V poezii se v této době objevují snahy nalézt nové tvárné postupy proti v podstatě dekorativní poezii tradice Kokinšú. Tato snaha je provázena jednak posílením poezie úvahové proti převážně přírodní a milostné lyrice předchozího období, jednak stále bohatší produkcí teoretických spisů, poetik, psaných stále častěji japonsky místo čínsky. Toto uvažování je úzce spjato s činností "dynastie" básníků a uznávaných teoretiků z rodu Fudžiwara, zejména Šunzeie a jeho syna Teiky. Teika byl také jedním ze sestavovatelů sbírky Šinkokinwakašú, zkráceně Šinkokinšú (Nová Kokinšú, dokončená 1205), osmé císařské sbírky, která svým obsahem i zaměřením dovršuje a uzavírá vývoj klasické poezie. Po Šinkokinšú poezie reprezentativní klasické formy tanka v podstatě stagnuje a žije pouze nápodobou různých starších vzorů. Také deníková literatura a literatura zápisková období Kamakura je v zásadě svým stylem heianská, např. Hódžóki, jejichž autor je bývalý dvořan Kamo no Čómei, nostalgicky vzpomínající na zašlou slávu císařského dvora a s hlubším prožitkem než dvorní dámy uvažující v buddhistickém duchu nad pomíjejícností. Ve výpravné próze jednak rovněž doznívá vliv Gendži monogatari a jeho napodobenin, na druhé straně však spojením romantické tradice monogatari a japonsky psaných historií vzniká nový žánr hrdinské epiky, válečných příběhů, romantizujících období bojů z konce doby Heian, tzv. gunki nebo také senki monogatari. Tyto příběhy jsou většinou anonymní nebo jsou dílem více autorů, střídá se v nich próza se zpěvnými rytmizovanými pasážemi a básněmi, líčení bojů a intrik s milostnými epizodami a strohý učenecký jazyk té doby s barvitým jazykem heianské tradi-

ce. Nejznámější z nich, Heike monogatari (Příběh rodu Taira), dosáhl široké obliby a byl i v dalších obdobích hojně recitován potulnými přednašeči za doprovodu loutny biwa. Tato hrdinská vyprávění jsou druhým hlavním zdrojem japonské literární tradice.

V souvislosti se zakládáním nových buddhistických škol se v době Kamakura rozšiřuje japonsky psaná učená próza o nový žánr prózy náboženské, jež dříve rovněž byla psána pouze čínsky.

Následující období Muromači je v literatuře vlastně obdobím přechodným. Na jedné straně dovršuje vývoj započatý v období předchozím a na druhé straně současně přináší v nejednom směru zárodky, z nichž vyrostla v 17. století nová literatura měšťanská. V období Muromači pokračuje tradice hrdinských romancí jednak dalším zpracováním bojů feudálních rodů Taira a Minamoto, jednak příběhy z doby severního a jižního císařství (nanbokučó), např. Taiheiki (Záznam o velkém míru). Pozdní vzpomínkou na dobu Heian jsou i filozofující zápisky laického mnicha a dříve dvořana Jošidy Kenkóa Poznámky z volných chvil, (Curezuregusa). A také nejvlastnější výtvor tohoto období, divadlo nó, které vzniklo ve druhé polovině 14. století a počátkem 15. století pod patronací feudálních knížat ze starších forem lidového divadla, se opírá svou tematikou o heianské pověsti, o Příběh o Gendžim a o kamakurské válečné příběhy, je prosyceno klasickou poezií a v jistém smyslu doplňuje rejstřík klasické kultury o chybějící dramatický žánr.

V 15. a 16. století vzniká nový žánr vyprávění pro lid zvaný otogizóši (sešity k předčítání). Autoři jsou většinou anonymní a soudí se, že jimi byli převážně mniši, kteří formou prostých příběhů, zpracovávajících jednak starší témata prózy, jednak lidové příběhy, pohádky a legendy s didaktickými záměry, chtěli šířit buddhistické ctnosti. Poměrně záhy v nich však převládl zábavný prvek a zahájily tak tradici sešitové literatury následujícího období Edo.

Zápisková literatura této doby má charakter zápisku většinou spíše jen svou formou volně seřazených poznámek a úvah, obsahem má začasté více či méně učený charakter, nebo se zabývá praktickými radami pro mladé válečníky a úředníky a předjímá tak rovněž učenou literaturu japonsky psanou, jež se rozvíjela od 17. století. Na vyšší úrovni byla tehdy učená próza psaná čínsky, již psali zejména mniši v klášteřích sekty zen. Je pozoruhodné, že kromě buddhistických spisů studovali a komentovali i učení reformovaného konfucianismu, který pronikl do Japonska se všeobecným rozšířením styků s Čínou v době Muromači a stal se v období Edo oficiální ideologií.

Převážně v klášteřích pokračoval také rozvoj poezie a to formou "řazené básně" renga, která vznikla napojováním řady básní formy tanka podle určitých pravidel, většinou za účasti několika autorů. Počátky rengy lze nalézt v období Kamakura, avšak teprve od 14. století se stala hlavní formou poezie. V 16. století pak se z ní začala vyvíjet příbuzná forma haikai no renga či renku, volnější svými pravidly i obsahem, na jejímž základě se rovněž vyvíjela poezie období Edo.

Na rozhraní 16. a 17. století spadá krátká epizoda japonské křesťanské literatury (kirišitan bungaku). Jde o překlady křesťanských náboženských spisů, vytvořených jezuity a jejich japonskými pokřtěnci, zahrnuje však i několik původních děl v náboženském duchu.

Po vzniku centralizovaného feudálního státu pod nadvládou rodu Tokugawa při zachování formální autority císařské, tj. období Edo.(Tokugawa, 17.-19. stol.), stává se hlavní společenskou silou v literatuře vznikající měšťanstvo, které s rozmachem obchodu a řemesel, navazujícím na předchozí období, nabývá postupně značné síly ekonomické. Je však vystaveno politicky tvrdé nadvládě vojenské šlechty - samurajů. Tímto rozporným postavením je charakterizována i měšťanská kultura, jež v období Genroku (konec 17. až začátek 18. stol.) vytváří druhý vrchol v dějinách japonské kultury a zároveň třetí významnou součást literární tradice. Ve druhé polovině období (konec 18. až první polovina 19. stol.) nabývá literatura zejména v hlavním městě Edo výrazně velkoměstského charakteru s množstvím zábavných žánrů a vzniká významná produkce na pomezí městského folklóru, literatura vypravěčská.

V období Edo přetrvává tradice klasické poezie tanky u důsledně tradičního císařského dvora a jako součást klasického vzdělání. Divadla nó se zmocnila vojenská šlechta a v ustrnulé, kanonizované podobě je učinila svým rituálem pro slavnostní příležitosti. Literaturou v užším smyslu je v tomto období literatura měšťanská, která vzniká pro zábavu a poučení obyvatel rozrůstajících se měst, ať už jejími tvůrci jsou sami měšťané nebo samurajové nižších hodností. Vrcholnou dobou měšťanské literatury je slavná éra Genroku ke konci 17. století. Tehdy básník Bašó vytvořil jako dovršení vývoje řazené básně renku novou básnickou formu tříverší haiku, která se stala hlavní formou poezie celého období a přes výkyvy co do obliby i úrovně zůstala živá až do moderní doby. Próza se během 17. století rozvíjí nejprve lidovými vyprávěními v ilustrovaných sešitech kanazóši, psaných slabičným písmem kana místo obtížnými znaky. Za éry Genroku forma sešitové prózy rychle vyzrála v díle velkého mluvčího měšťanů Saikakua, jež silně zapůsobilo na další vývoj výpravné prózy a zůstalo nepřekonaným vrcholem měšťanské literatury.

V éře Genroku a v letech následujících se rozvíjejí také nové dramatické formy. Je to jednak loutkové divadlo džóruri, jehož prvopočátky lze sledovat již ve druhé polovině období Muromači, kdy volně navazuje na recitaci Heike monogatari. Na přelomu 17. a 18. století dovršil vývoj džóruri význačný dramatik Čikamacu Monzaemon, tvůrce měšťanského dramatu. V téže době také vzniká herecké divadlo kabuki, jehož vývoj vrcholí koncem 18. a v první polovině 19. století, kdy se stalo nejtypičtějším produktem měšťanské kultury.

V 18. století, kdy se postupně centrum kultury přesouvá z tradiční kulturní oblasti Kjóta a střediska měšťanského života Ósaky do sídla vojenské vlády, Eda, vznikají postupně další druhy sešitových románů, většinou erotického obsahu (kibjóši, šarebon). Objevuje se též forma fantastických příběhů

zvaných jomihon (knížky ke čtení - na rozdíl od ilustrovaných sešitů). Začátkem 19. století k nim pak přistupují složitěji komponované milostné příběhy pod názvem nindžóbon (knihy o lidském citu). V průběhu 18. století stále sílí humoristická tendence v literatuře, která se objevuje již na konci období Muromači, tehdy v podobě humoristické varianty básnické formy tanka, nazvané kjóka - bláznivá báseň. Vytvářeli ji hlavně učenci a profesionální učitelé poezie. V polovině 18. století vznikla z různých básnických hříček zvaných zappai humorná až satirická forma haiku, nazvaná podle svého tvůrce senrjú. Tato forma zejména v Edu často překrývala oblibu haiku a stala se nejtypičtějším produktem měšťanské poezie. V polovině 18. století proniká humoristická tendence i do prózy, vzniká nejprve forma šarebon (vtipné knížky), pojímající z humorné stránky milostná dobrodružství ve čtvrtích nevěstinců, a později vysloveně humoristická literatura zvaná kokkeibon. Jejím nejznámějším autorem je Džippenša Ikku, jehož velkým dílem je Tókaidóčú hizakurige, humorně satirický obraz měšťanů na sklonku doby Edo.

Význačnou součástí literatury období Edo je literatura učená. Na rozdíl od předcházejícího období, kdy učená studia byla převážně v rukou buddhistických mnichů, jsou v období Edo učenci především příslušníky vojenské šlechty a věnují se svým studiím na příkaz a s podporou feudální vlády a jednotlivých knížat, později i jako soukromí učitelé.

V 17. stol. jsou to nejprve studia sinologická zvaná kangaku, navazující na učenou literaturu období Muromači. Koncem století v období Genroku se začíná rozvíjet další směr učenecký, a to tzv. "národní nauka" kokugaku. Prvním význačným představitelem této školy je mnich Keičú, který svým filologickým zájmem o nejstarší japonské literární památky a pokusy o jejich rekonstrukci, zejména básnické sbírky Manjóšú, založil filologickou větev bádání kokugaku, jež se zasloužila o učený zájem o nejstarší období japonských dějin. K filologickým studiím přistoupila záhy bádání historická, zejména v tzv. škole Mito, která později, ke konci období Edo, nabyla i politického významu svým zdůrazňováním tradiční svrchovanosti císaře, jež byla stavěna do protikladu k faktické nadvládě vojenské šlechty reprezentované šógunem. Od poloviny 18. století se učená literatura rozšiřuje o malou ale významnou skupinku učenců, zabývajících se poznatky evropské vědy, zejména přírodovědnými a technickými. Své vědomosti a materiály získávali tito učenci prostřednictvím holandštiny a Holanďanů, jimž od poloviny 17. století byl jako jediným Evropanům dovolen omezený přístup do Japonska, a jejich studia se proto nazývala rangaku ("holandská věda" - zkráceno z Oranda, japonského názvu pro Holandsko).

Nejstarší památky

Nejstarší písemné památky japonské literatury byly vytvořeny v 8. stol. n.l., v době, kdy se japonská společnost postupně vyrovnávala s různými aspekty vlivu Číny, jejíž civilizační a kulturní úroveň byla na nesrovnatelně vyšším stupni a jež za tehdejší dynastie Tchang dosahovala vrcholu své klasické kultury.

Japonci se během 3.-4. stol. seznámili s čínským znakovým písmem a čínštinou nejprve prostřednictvím Korejců a Číňanů, kteří přesídlili do Japonska, a později i vlastním studiem. Začali používat čínštiny jako úředního jazyka k administrativním účelům. Později se seznámili také s čínskými klasickými "posvátnými" knihami (wu-ťing), v nichž je zahrnuta i konfuciánská ideologie a význačné postavení v nich zaujímají historické spisy a sbírka poezie.

Rovněž prostřednictvím Koreje pronikla do Japonska čínská interpretace buddhismu různých sekt. V počátečním období byla nejvlivnější sekta tendai (čínsky tchien-tai). Poznání cizích ideologií působilo také na potřebu formulovat prostý domácí kult přírodních božstev kami, který byl později nazván šintó, cesta bohů.

Všechny tyto ideologie sehrály také svou politickou úlohu při dovršení přeměny staršího kmenového státu v centralizovaný stát a při upevňování výsadního postavení císařského rodu.

Tak zvanou Velkou přeměnou Taika z roku 646 byla do uspořádání země převzata čínská byrokratická soustava. Byla zřízena mj poměrně důkladná provinční správa vedle správy ústřední, zaveden systém úřednických státních zkoušek a hodností, přístupných však jen příslušníkům aristokracie, jejíž dědičné hodnosti zůstaly pod novými jmény v platnosti vedle hodností úřednických.

Roku 710, ve třetím roce vlády císaře Gemmei, bylo založeno nové hlavní město Nara (starším názvem Heidžó, podle něhož se někdy období Nara nazývá také obdobím Heidžókjó) v blízkosti významného chrámového a klášterního komplexu Hórjúdži založeného již 607 (dnes je nejstarší dochovanou dřevěnou stavbou na světě). Město bylo postaveno podle čínského vzoru do obdélníku o stranách cca 2,5 a 3 km, protkaného pravoúhlou sítí tříd a ulic, v jehož severní části byl umístěn rozlehlý císařský palác. I obřadný život císařského dvora až po oděvy dvořanů se řídil čínskými vzory. Samo založení i velkolepost nového hlavního města byly vnějším projevem toho, že po sporech a bojích předcházejícího století císařský rod učinil svou nadvládu nad ostatními hlavními rody nespornou.

Svou moc opřel císařský rod také o buddhistickou církev, časem i zřizováním chrámů a klášterů v provinciích, jež tak byly těsněji spjaty s ústřední vládou.

Vzhledem k systému zkoušek, jejichž hlavní součástí byla znalost čínských klasických textů a schopnost psát čínsky, stala se čínština přinejmenším v psané formě jazykem vzdělanců a čínské klasické vzdělání samozřejmým požadavkem. Mezitím byl již také zčásti vyřešen obtížný problém použití čínského znakového písma pro zápis japonštiny (viz skriptum Vochala, Novák, Pucek: Úvod do čínského, japonského a korejského písma, Praha 1974).

V této době se pozornost císařského dvora obrátila k domácí tradici. Byly vydány příkazy, aby byly sepsány dosud ústně tradované pověsti a báje (711), dále aby byly sestaveny popisy provincií a zprávy o místních zajímavostech a historických událostech všech provincií (713) a konečně aby byly sestaveny dějiny Japonska od nejstarších dob (714). Císařské příkazy byly poměrně rychle splněny a tak roku 712 byla dokončena kronika Kodžiki (Zápisy o dávných věcech), roku 720 historické dílo Nihon šoki (též Nihongi) - Japonské záznamy a v létech 715 až 733 záznamy z jednotlivých provincií nazvané Fudoki (Záznamy o způsobech a zemi).

K o d ž i k i

Kroniku Kodžiki sestavil r. 712 dvořan Ó no Jasumaro na základě ústního podání a jednotlivých starších záznamů, které se nedochovaly. Obsahuje mytologické příběhy, pověsti a historické záznamy od "stvoření světa" až po období vlády císařovny Suiko (592-628 n.l.). Významným výsledkem této práce bylo shromáždění a ucelená formulace do té doby roztříštěné a krajově vázané mytologie jednotlivých kmenů v jednotnou mytologickou soustavu kultu šintó. Kromě tohoto formulování a kodifikace domácí ideologie bylo jedním z cílů sestavení kroniky také posílení autority císařského rodu i v oblasti této tradice. Je to jednak propracování téze o božském původu císaře jako přímého potomka sluneční bohyně Amaterasu, a dále vybudování pantheonu takovým způsobem, že bohyni Amaterasu jsou ostatní kmenová a rodová božstva podřízena. Jak vyplývá ze srovnání s jinými materiály, projevuje se tato politická tendence nejen ve výběru a způsobu sestavení příběhů, nýbrž často i pozměňováním jejich textu.

Kronika Kodžiki má tři části. První obsahuje mytologii, druhá legendy od založení říše prvním císařem Džimmu až po vládu císaře Ódžin (270-310 n.l.), třetí část pak historické záznamy, jejichž věrohodnost vzrůstá, jak se přibližují době sestavení kroniky. Část druhá kromě legend historických obsahuje i řadu lokálních legend, často pohádkového charakteru, spojených s historickým výkladem jen volně. Dále obsahuje kronika v části mytické a legendární 110 básní vesměs kratších forem. Jde o ústně tradované básně a písně, zřejmě lidového původu, jež byly i časově zařazeny podle kompozičních potřeb kroniky. Autorství básní je tu připsáno jednak bohům, jednak legendárním postavám.

Kronika je psána v podstatě čínsky, na mnoha místech však sled znaků odpovídá japonské a nikoli čínské syntaxi a pro záznam vlastních jmen a poezie, někdy i částí prozaického textu, je čínských znaků používáno bez ohledu na významový prvek pouze "foneticky" k zaznamenání jednotlivých slabik japonských slov. Proto se soudí, že jde o primitivní způsob záznamu japonského textu čínskými znaky převážně s použitím čínských gramatických prostředků, a že při čtení byl text vlastně přímo překládán zpět do japonštiny.

N i h o n   š o k i

Stejné potřeby a cíle jako při sestavení kroniky Kodžiki vedly zřejmě také k sepsání historické knihy o 30 svazcích Nihon šoki z roku 720 (původně se patrně nazývala Nihongi - Japonské záznamy, a pod tímto jménem je také často uváděna), která začíná rovněž "dobou bohů" a končí vládou císařovny Džitó (686-697 n.l.). Dále tu hrála roli i snaha, aby také Japonsko mělo historické dílo odpovídající význačným historickým spisům čínským. Skupina sestavovatelů, kterou vedli princ Toneri (Toneri šinnó) a sestavovatel kroniky Kodžiki, Ó no Jasumaro, se řídilo významnými čínskými díly, zejména Š-ťi a Chan-šu. Sestavovatelé se opírali jednak o Kodžiki, dále i historická díla čínská a korejská, úřední záznamy z provincií a další nedochované prameny apod., ale také o řadu nových materiálů, na něž odkazují, mj. kroniky největších rodů, k jejichž sestavení byl dán císařský příkaz již r. 691. V kronice se na rozdíl od Kodžiki v mnoha případech rozlišují mytické příběhy a legendy od historických událostí a často je k nim připojován historický komentář. V části mytologické a legendární jsou kromě oficiální verze uváděny i další odlišné varianty, čímž je zčásti zmírněna jednostrannost výkladu Kodžiki, nikdy však do té míry, aby byla zpochybněna základní linie zdůrazňující výsadní postavení císařského rodu. Podobně jako Kodžiki obsahují i Nihon šoki 130 básní, z nichž asi 50 je shodných nebo podobných s básněmi Kodžiki. Kromě básní a vlastních jmen jsou Nihon šoki psány čistou čínštinou napodobující styl čínských historických děl, z nichž jsou často převzaty celé fráze a úseky. Později, asi v 10.stol., byl text opatřen gramatickými značkami kunten, jež umožňují jeho čtení v japonštině.

Nihon šoki se staly první ze šesti nejstarších oficiálních japonských historií nazývaných souhrnně Šest národních historií (Rikkokuši: Nihon šoki, Šoku nihongi 797, Nihon kóki 840, Šoku nihon kóki 869, Montoku džicuroku 879, Sandai džicuroku 901), jež byly vesměs psány čínsky.

F u d o k i

Pravděpodobně také jako další materiál k sestavení Nihon šoki byly na císařský příkaz z roku 713 sepsány záznamy z provincií, tzv. Fudoki. Těchto zápisů se dochovalo v pozdějších opisech pouze pět (Izumo fudoki cca 733, Hitači fudoki cca 715, Harima fudoki cca 715, Hizen fudoki cca 734, Bungo fudoki cca 717), na základě pozdějších citací v jiných dílech se však podařilo

sestavit tzv. zlomky fudoki ještě dalších čtyřiceti provincií. Fudoki obsahují jednak administrativní a hospodářské údaje, soupisy obcí, výklady místních jmen, jednak záznamy místních historických událostí, legend a písní. Popisné části jsou psány čínsky, legendy japanizovanou čínštinou a poezie fonetickým použitím znaků podobně jako Kodžiki. Fudoki zřejmě byly psány guvernéry provincií nebo vyššími úředníky a kromě toho, že jsou cenným historickým materiálem, mají některé jejich části i vysokou hodnotu literární.

Semmjó a norito

K nejstarším památkám japonského písemnictví patří také 62 císařských výnosů z let 697 a 789 n.l., které jsou zaznamenány v kronice Šoku nihongi z roku 797. Nazývají se semmjó, což znamená císařský výnos. Tohoto názvu se však používá pro zvláštní druh výnosů, které na rozdíl od ostatních (šóšo, čokušo) nebyly psány čínsky jako všechny úřední dokumenty, nýbrž japonsky. Také obsahově jsou to výnosy zvláštního druhu, jednak ke slavnostním příležitostem, jednak výnosy k úmrtím význačných osobností nebo událostem mimořádného významu, zažehnání nebezpečí apod. Jde vesměs o příležitosti emocionálně závažné a lze soudit, že tato okolnost patrně vedla k formulaci výnosů ve vzletné čisté japonštině místo suché úřední čínštiny. Styl senmjó je vznešený až nadnesený, používá hojně opakování, paralelismů gramatických i významových, ozdobných přívlastků, opisných pojmenování apod. Vzhledem k tomu, že jsou zapsány zvláštním způsobem zvaným semmjógaki, jímž je pomocí fonetického využití znaků poměrně přesně zachycena japonská podoba slov, jsou výnosy senmjó významným materiálem pro poznání tzv. archaické podoby japonštiny v prozaickém textu. Pro jejich poetizující styl je lze však chápat i jako závažnou památku literární. Výnosy téhož typu zřejmě existovaly i ve starších obdobích, nedochovaly se však v japonském znění, protože v Nihon šoki jsou uvedeny v překladu do čínštiny. Od 9. století pak byly i výnosy typu semmjó formulovány v čínštině.

Ještě starší než senmjó jsou podle všeho dobou svého vzniku kultovní proslovy norito (zkráceno z noritogoto, nori znamená sdělení, oznámení, význam slabiky "to" je nejasný). Byly však zapsány teprve v knize zaznamenávající různé úřední veřejné rituály Engišiki z roku 905 n.l., která vznikla úpravou a doplněním dvou starších nedochovaných knih podobného typu. Kniha Engišiki obsahuje ve svém 8. svazku 217 norito (z toho jedno čínsky psané), jež byly přednášeny při stanovených slavnostech kultu šintó před svatyní příslušného božstva. Podle charakteru jednotlivých slavností obsahují oslavy božstva, díkuvzdání za úrodu, prosby za ochranu před neštěstím apod. Podobně jako semmjó jsou formulovány v čisté japonštině a mají i podobný nadnesený a ozdobný styl, vzhledem k svému obsahu a kultovní funkci však jsou méně rozmanité a celé fráze se často v různých norito opakují. Před zapsáním byly tradovány ústně příslušníky dvou rodů, Imibe a Nakatomi, jež byly odedávna u císařského dvora pověřeny péčí o náboženský kult šintó. Na základě charakteru jazyka lze soudit, že představují nejstarší dochované památky v japonštině vedle básní z Kodžiki a Nihon šoki.

M a ň j ó š ú

Nejobsáhlejší a nejvýznamnější literární památkou období Nara je bá ká sbírka Maňjóšú.

Sám vznik sbírky byl patrně podnícen příkladem čínské antologie Wen-süan ze 6. století, jejíž studium bylo součástí tehdejší úřednické a dvořanské vzdělanosti, jakož i sestavením sbírky čínských básní napsaných v Japonsk Kaifúsó z roku 751. Datum dokončení Maňjóšú není známo, obvykle se uvádí 760, poněvadž nejmladší datovaná báseň pochází z roku 759. Podle jiné teo byla dokončena teprve počátkem 9. století, dřívější datum se však zdá pra podobnější, jednak proto, že po dohotovení výše zmíněných historických sp bylo jistě žádoucí postavit slavným čínským básnickým sbírkám rovnocennou sbírku japonskou, jednak proto, že počátek 9. století byl dobou, kdy u čí ského dvora vrcholila záliba v napodobování čínské kultury a japonská poe byla považována za méně hodnotnou. V každém případě však Maňjóšú není sbír kou jednotlivce, ani skupiny vzdělanců z téže doby, nýbrž vznikala po stal a podílela se na ní řada sběratelů různých dob. Její jmenovitý sestavovate dvořan Ótomo no Jakamoči, pak jen zredigoval a doplnil dílo svých předchůdc v jediný celek.

Maňjóšú obsahuje celkem asi 4500 básní ve dvaceti svazcích. Převažuje v nich naprosto krátká jedenatřicetislabičná forma tanka (krátká báseň - p seň), vedle méně zastoupené ale pro sbírku charakteristické delší formy o n určeném počtu veršů čóka (dlouhá báseň, též nagauta). Uspořádání sbírky je v zásadě chronologické, avšak s mnoha nedůslednostmi, projevují se pokusy o uspořádání tematické nebo lokální, což zřejmě souvisí s tím, že sbírka vznikla sestavením z různých starších materiálů. Jsou v ní obsaženy i básně velmi staré, jejichž datování je nejisté, převažují však díla z konce 7. st tí a zejména z druhé čtvrtiny 8. století. Jako autoři nejstarších básní jso uváděni císařové a členové císařského rodu, později převažují dvořané, mnoh básní však je anonymních a jsou zřejmě z velké části lidového původu.

Z hlediska asi třistaletého vývoje poezie zachyceného v Maňjóšú, lze t to poezii rozdělit na dvě základní etapy, starší a novější, s předělem na p lomu 7. a 8. stol. - obvykle se volí rok 710, počátek období Nara. Starší et pa je reprezentována malým počtem nejstarších básní, které mají stejný chara ter jako básně obsažené v kronikách Kodžiki a Nihongi a zčásti jsou s nimi shodné nebo podobné. Jako první výraznější autorská osobnost se uvádí prince na Nukata (Nukata no ókimi, nar. kolem 640), v jejíž poezii se poprvé objevu je později oblíbený motiv sporu ročních dob, převzatý z čínské poezie. Jako básnířka měla zřejmě u dvora význačné postavení a některé teorie dokonce uvá dějí soupeřství dvou císařských pretendentů o její přízeň do souvislosti s nepokoji éry Džinšin (672, Džinšin no ran), které ovšem měly hlubší politic ké příčiny.

Největší básnickou postavou starší etapy a zároveň jedním z velkých bás-

níků Japonska je Kakinomoto no Hitomaro (zemř. kolem 710). Hitomaro byl do roku 701 dvorním básníkem a z tohoto období tvůrčí činnosti pocházejí zejména jeho delší básně formy čóka, elegie a oslavné básně, psané nadneseným stylem podobným stylu norito. V těchto básních poprvé je císař nazván "potomkem bohů". Hitomaro dovedl však těmto oficiálním až obřadným básním dodat vedle působivého stylu i osobní citovou notu, zvláště v "posláních" ukončujících báseň čóka ve formě jedné nebo více básní tanka. (Tento formální prvek je patrně rovněž napodobením čínského vzoru). Hlavní zásluhou Hitomaroovou je však vytříbení formy tanka, která se po následujících téměř tisíc let stala hlavní a dlouho prakticky jedinou formou japonské poezie. Jeho tanky, zejména z posledních let života, kdy patrně s úředním posláním cestoval po různých provinciích, jsou básněmi osobní lyriky, vynikající prostou velkoleposti básnických obrazů, vážným tónem a bezprostředností citu. V jeho básních se také objevují první náznaky propojení přírodních básnických obrazů s vyjádřením osobního citu. Na tomto principu pak byla v průběhu následujících dvou století postavena charakteristická poetika vrcholného období klasické poezie.

Hitomarův styl se stal později synonymem pro styl Manjóšú a byl opětovně čten jako vzor i napodobován. Hitomaro tak ve své tvorbě dovršil vývoj formy čóka a spolu se svým mladším současníkem, rovněž původně dvorním básníkem Takeči no Kurohitoem, položil základy pro další bohatý rozvoj formy tanka.

Novější etapu předklasické poezie zachycené v Manjóšu lze také ještě rozčlenit na dvě vrstvy. První, zahrnující zhruba první čtvrtinu 8. stol., přinesla pokusy o další rozmnožení tematických okruhů formy čóka, pokusy však zůstaly osamoceny patrně zejména proto, že se dále nerozvíjela ani čóka. Předními básníky v této době jsou Jamanoue no Okura (660-733), Jamabe no Akahito, Takahaši no Mušimaro, Ótomo no Tabito (655-731) a jeho nevlastní sestra, paní Ótomo no Sakanoe no iracume.

Jamanoe no Okura byl učenec stejně zběhlý v poezii čínské i japonské, po roce 701 strávil asi pět let v Číně a zřejmě pod čínským vlivem vytvořil ve formě čóka nový žánr básní se sociální tematikou bídy a utrpení lidu. Toto jeho zaměření však nenašlo pokračovatele. Podobně osamocen zůstal i Takahaši no Mušimaro se svým pokusem o epickou poezii rovněž ve formě čóka a s tematikou legendárních příběhů. Také Jamabe no Akahito, o jehož životě podobně jako o Mušimaroovi není známo více, než že byl drobným dvorským úředníkem a při plnění svých povinností procestoval řadu provincií, ve své poezii představuje určitou tematickou krajnost. Psal pouze básně s přírodními náměty, v nichž vyjadřuje obdiv ke krajinné kráse. Tato byla sice častým motivem i později, v klasické poezii, tam však příroda byla silně stylizována a pojímána především jako prostředek k vyjádření osobních citů a pocitů. Ótomo no Tabito, místodržitel na ostrově Kjúšú, pak ve své poezii reprezentuje typický japonský ideologický synkretismus myšlenek konfuciánských, taoistických a buddhistických. Byl také uznávaným básníkem čínské poezie a napodobuje ji i ve svých

japonských básních, např. oblíbený čínský žánr filozofujících pijácký ní. V poezii paní Sakanoe převažují básně milostné, jež se staly v k kém období nejrozšířenějším žánrem. Mezi jejími básněmi se také poprve ji objevují básně tzv. "dialogového" typu (sómonka), kdy dvě básně jsc ny společenskou souvislostí, tím, že jedna je buď skutečnou nebo fikti odeslanou) odpovědí na jinou báseň, většinou jiného autora. Typ sómonk ojediněle vyskytuje i ve starší poezii, zejména u Hitomaroa, a stal se důležitou součástí klasické poezie.

V nejmladší vrstvě poezie Manjóšú zaujímají význačné postavení bá na Ótomo no Tabitoa, <u>Ótomo no Jakamočiho</u> (kolem roku 715-785). Jakamoč v mládí dvořanem, později zastával různé úřady v provinciích. Jeho poe formálně vytříbená, píše převážně formou tanka lyrické básně přírodní a lostné, rovněž i četné básně příležitostné. V pozdějších letech, kdy b kem úpadku postavení rodu Ótomo, jenž neobstál v palácových mocenských rech, naplňuje se jeho poezie melancholií buddhistického nádechu. Jeho zásluhou je ne-li přímo sestavení, tedy shromáždění a jistá úprava mate sbírky Manjóšú. Význačnou básnířkou téže doby je paní Kasa (Kasa no ira jejíž milostná lyrika, vyznačující se neobvyklými a působivými přirovnán je z valné části určena Jakamočimu.

Významné jsou dva zvláštní oddíly poezie obsažené ve svazcích XIV. Jsou to <u>Azuma uta</u> (písně z Azumy - tj. z východních provincií) vesměs f tanka. Autoři těchto básní jsou neznámí a až na nečetné výjimky jsou to telně popěvky lidového původu. Poněvadž v témže svazku jsou obsaženy i r ré básně Hitomaroovy, soudí se, že tuto sbírku lidové poezie shromáždil ně Hitomaro. Kromě své literárně historické hodnoty mají tyto básně význ pro jazykovědu, protože jsou v nich zachyceny některé rysy starého vých dialektu, jinak neznámého.

Podobně v podstatě lidový charakter mají rovněž anonymní básně <u>saki no uta</u> (písně hraničářů). Ty, které pocházejí ze staršího období, jsou r zařazeny do XIV. svazku, kdežto novější, sebrané Jakamočim, jsou ve XX. sv Písně jsou napsány podle čínského vzoru; v Japonsku jsou to básně vojáků dílu o 1000 mužích, který byl umístěn na ostrově Kjúšú. Vojáci byli rekr ni z východních provincií a střídali se po třech letech služby. Motivy je písní (básní) jsou většinou smutek z rozloučení, obavy z dlouhé nebezpečn cesty a stesk po vzdálených rodičích, manželkách, dětech a milenkách.

Sbírka Manjóšú na rozdíl od pozdějších sbírek zachycuje japonskou po v největší šíři forem, žánrů a námětů i společenského zařazení autorů. Do vaná poezie následujícího klasického období je v naprosté většině poezií omezené dvorské společnosti. S uzavřeností této společnosti a jejím privi vaným způsobem života souvisejí i další omezení její poezie. Neměla potře se vyjadřovat k jiným než svým vlastním problémům a směřování poezie se z soustřeďuje na osobní lyriku, jejímž prostředkem se stávají i přírodní mo a v níž nemá místa rétorické a epické zaměření. To začalo pronikat do jap

ské poezie pod vlivem Číny, kde kromě zřetelně převažující poezie lyrické vznikala poezie rétorická, ale i epická. Naprostá převaha lyriky, vyžadující spíše kratší formy, spolu se širokým uplatněním poezie v běžném životě dvorské společnosti a hojnou produkcí příležitostné poezie, učinila zanedlouho jedinou formou dvorské poezie krátkou, snadno zvládnutelnou formu tanka, která v homogenní společnosti snadno nabývala sdělnosti vhodně volenou narážkou. Na druhé straně je zřejmo, že i nejstarší poezie měla zřetelně lyrický a písňový charakter a epické formy poezie nebyly vypracovány. I delší básně v nejstarším období, kdy ještě nebyla ustálena tanka, jsou vlastně krátké a skutečné čóka zřejmě vznikaly teprve pod čínským vlivem. Epická témata pak byla i v pozdějších dobách, ve středověku, ztvárňována vždy prózou, popřípadě rytmizovanou prózou, a japonská poezie v celé své historii byla poezií lyrickou. Lze předpokládat, že ke vzniku a vypracování působivé dvorské tradice, která svými omezeními položila základ i dalšímu vývoji poezie, přispělo také určité přerušení vývoje japonské poezie po Manjóšú, kdy po řadu desetiletí byla rozvíjena v Japonsku poezie čínská a styl básní Manjóšú nebyl dále propracováván.

Čínsky psaná díla japonských autorů

Podobně jako čínsky psané dějiny Nihon šoki, patří k nejstarším památkám japonské literatury i sbírka čínsky psaných básní japonských básníků Kaifúsó (dosl. Tráva objímající vítr, volně: Záznamy ve známém stylu), sestavená roku 751.

Čínská poezie se zřejmě skládala u císařského dvora i v předchozích dvou staletích, avšak nedochovala se. Tuto starší tvorbu lze předpokládat jednak na základě zmínky v předmluvě ke Kaifúsó, která uvádí sbírku, sestavenou v druhé polovině 7. století.(Tato sbírka byla již tehdy ztracena.) Dále lze na ni usuzovat z úrovně básní v Kaifúsó a z vyspělosti čínské vzdělanosti v Japonsku na přelomu 6. a 7. století.

Přestože podobně jako v Číně byla tato poezie i v Japonsku význačnou součástí vzdělání i společenského života u dvora a její znalost důležitou podmínkou kariéry dvořana, zůstala v Japonsku cizím prvkem. Sehrála bezesporu svou úlohu velkého vzoru při vytváření japonské poezie, a to jak v období Man'jóšú, tak i v pozdějším klasickém období, jako tvorba však zůstává pouhou nápodobou. Cizost jazyka a snaha psát básně co nejbližší způsobu čínských mistrů způsobila, že tato poezie nepřekročila meze epigonství.

Nicméně na konci 8. a v první polovině 9. století, tedy v období, kdy vrcholí přijímání čínské kultury, bylo zaujetí pro čínskou poezii tak veliké, že na čas zatlačilo do pozadí domácí tvorbu.

Na rozdíl od období Kaifúsó, v němž se napodobovala hlavně poezie tzv. Šesti dynastií, jak je zachycena zejména v antologii Wen-süan z počátku 6. století n.l., staly se na počátku 9. století japonským básníkům vzorem velcí básníci klasického období čínské kultury za vlády dynastie Tchang, zejména Li Po a o málo později zvláště Po Ťü-i, známý v Japonsku pod jménem Hakurakuten (japanizovaná podoba jeho dalšího jména Luo-tchien), jehož básně byly často napodobovány a citovány i v pozdějších staletích.

Čínské básně japonských autorů z tohoto období výrazného zaměření na čínskou poezii jsou shrnuty zejména ve sbírce Rjóun šinšú (Nová sbírka nadoblačná, kolem r. 814), která obsahuje 92 básní od 23 autorů z let 782-814, a dále ve sbírce Keikokušú (sbírka Správa země), z r. 827 se 78 autory a 934 básněmi převážně formy š'. Kromě toho obsahuje i význačné eseje předkládané u úřednických zkoušek.

Všechny tři zmíněné sbírky byly sestaveny na císařský rozkaz a jsou tedy vlastně nejstaršími "císařskými sbírkami" poezie v Japonsku, stalo se však zvykem tímto názvem (jap. čokusenšú) označovat teprve řadu sbírek japonské poezie sestavovaných od 10. století.

Od poloviny 9. století se postupně dostává do popředí opět poezie psaná

japonsky a zaujímá místo čínské poezie i v hodnocení dvorské společnosti. Čínská poezie zůstává nadále součástí vzdělání, stává se však předmětem zájmu spíše učenců a jako aktuální tvorba je odsunuta do pozadí. Přesto však představuje nepřetržitý, někdy slabší, jindy sílící spodní proud japonské poezie a literatury až do konce 19. století.

Období Neznámých básníků a Šesti géniů poezie

Ve druhé polovině 9. století končí období trvající téměř století, kd japonská poezie byla opomíjena do té míry, že nebyla známa ani jména auto nepočetných dochovaných básní. Když tyto básně byly později zařazovány do sbírek, byly tedy označeny jako anonymní a celé období bylo později nazvá obdobím Neznámých básníků - Jomibito širazu džidai. Zahrnuje básně z obdol po dokončení Man'jóšú, napsané však v podstatě zcela ve stylu této sbírky.

Od poloviny století začal postupně opět vzrůstat zájem o japonskou pc zii. Vzniká poezie nového stylu, poučená dlouholetým poznáváním čínské poe a napodobováním jejích největších mistrů. Čínské principy jsou však dokona přizpůsobeny potřebám japonského jazyka i prozódie a vzniká tak romantizuj dekorativní styl, který se dále rozvíjel v klasickém období japonské liter ry. Přední básníci z doby obrody japonské poezie byli později nazváni Šest génii japonské poezie - Rokkasen. Jsou to dvořan Ariwara no Narihira, "bis Hendžó, básnířka Ono no Komači, básníci Bunja no Jasuhide a Ótomo no Kuron a mnich Kisen. Jen o prvních dvou jsou kromě jména a básní dochovány podro nější životní údaje. Osoba paní Komači je opředena legendami a z díla mnic Kisena je známa pouze jediná báseň. Narihira a Komači se pro svou legendár krásu a milostná dobrodružství stali hrdiny dalších literárních děl a celá šestice géniů pak oblíbeným námětem výtvarného umění pozdějších věků. (Pod nou skupinu, tentokrát třiceti šesti "géniů poezie" - Sandžúrokkasen, sesta vil koncem 10. století Fudžiwara no Kintó).

Rozvoj japonské poezie období Rokkasen spadá do doby nástupu rodu Fudžiwara, který obratnou následnickou politikou postupně vytlačil ostatní rody z mocenských pozic, monopolizoval nejvyšší státní funkce, získal rozsá lá území a stal se prakticky vládnoucím rodem v následujícím období. Období nadvlády rodu Fudžiwara od osmdesátých let 9. století až do poloviny 11. st letí bývá proto také nazýváno obdobím Fudžiwarským (Fudžiwara džidai) a toh to termínu se také používá pro označení doby, kdy vrcholí klasická kultura historického období Heian.

Význačnou osobností období Šesti géniů poezie (Rokkasen džidai), jak bý vá nazývána druhá polovina 9. století, je státník, učenec a básník Sugawara no Mičizane (845-903). V osmdesátých letech 9. století dosáhl nejvyšších hod ností učeneckých i státních, účastnil se sestavení historického díla Sandai džicuroku, sám sestavil přehled dosavadního dějepisectví Ruidži kokuši (892) proslul jako básník čínské i japonské poezie. Roku 894 byl pověřen vedením poselstva k čínskému císařskému dvoru, jež byla od poloviny 7. století vysílána zhruba po dvaceti letech a v Číně podle tehdejších zvyklostí přijímána jako projev závislosti. Vzhledem k mocenskému nástupu Fudžiwarů zřejmě Mičizane považoval svou dlouhodobou nepřítomnost za nežádoucí. Využil proto okolnosti, že moc čínské dynastie Tchang byla tehdy již v úpadku, a navrhl, aby vysílání poselstva do Číny bylo zrušeno. Přijetí jeho návrhu má téměř symbolický smysl právě v době, kdy se japonská kultura osamostatnila a začala pře-

tvářet vliv Číny svým osobitým způsobem. Nicméně byl pak Mičizane, jenž dosáhl hodnosti ministra pravé strany, třetí nejvyšší státní hodnosti, zbaven svého úřadu na základě nařčení představitele rodu Fudžiwara a roku 901 jmenován guvernérem ostrova Kjúšú, což se prakticky rovnalo vyhnanství.

Legenda vypráví, že při odjezdu složil báseň formy tanka, v níž vzpomněl na svou oblíbenou slivoň (ume), která pak dojata odlétla do jeho sídla v Dazaifu na Kjúšú. Poté za jedinou noc uschla sakura v jeho zahradě v Kjótu, z lítosti, že nebyla v básni jmenována. V další básni vzpomněl pak ještě pinie ze své zahrady a ta pak také přiletěla do Dazaifu.

Mičizane zemřel r. 903 v Dazaifu a již kolem roku 905 byl zařazen do pantheonu kultu šintó jako božstvo písemnictví pod jménem Temma tendžin. Později (993) byla mu posmrtně udělena největší úřednická hodnost daidžodaidžin.

V období Rokkasen tedy japonská poezie postupně zaujímala dosavadní místo poezie čínské v rituálu dvorského života, kde pohotově složená báseň nebo důvtipná poetická narážka mohly rozhodovat o úředním postupu, nebo naopak neúspěch mohl znamenat ztrátu přízně panovníka. Zároveň se tanka, hlavní forma této poezie, stala významnou součástí společenského života heianského dvora. Složit tanku se stalo samozřejmou dovedností a vznikalo tak množství básní příležitostných k nejrůznějším událostem osobním i veřejným, v neposlední řadě v milostné korespondenci. Tanka se uplatnila také jako jeden z předmětů oblíbených soutěží awase.

K zábavám dvorské společnosti patřilo také soutěžení, při němž účastníci porovnávali a hodnotili různé předměty, které vyrobili, nebo vypěstovali, či které patřily do jejich sbírek, např. vonné tyčinky, květiny, obrazy apod. Při básnické soutěži zvané uta awase se účastníci rozdělili na dvě skupiny, "pravou" a "levou", z nichž vždy po jednom předkládali svou báseň na zadané téma. Některý uznávaný znalec poezie vykonával funkci rozhodčího, přisoudil vítězství té nebo oné básni a uvedl krátké odůvodnění.

Pořádání uta awase se stalo velkou módou v osmdesátých letech 9. století, zprvu jen jako společenská hra, později však se vzrůstem prestiže tanky jim byl přikládán velký význam a staly se kolbištěm literárních názorů. Zúčastňovali se jich přední básníci, témata byla vyhlašována dlouho předem, jednotlivá "kola" soutěže i s výrokem rozhodčího byla zapisována a sama funkce rozhodčího při význačné soutěži byla chápána jako velké vyznamenání a nemalý společenský úspěch. Při velkých soutěžích bývalo posouzeno i několik stovek básní a dochované záznamy jsou dnes cenným materiálem pro poznání hodnotících principů v poezii heianského období a jejich vývoje. Jakoby vzpomínkou na dávné uta awase jsou dnes každoroční veřejné novoroční soutěže o nejlepší tanku na téma vyhlášené císařem.

Poezie císařských sbírek a počátky prózy

Na počátku 10. století, více než sto let po založení nového hlavního města Heiankjó (dnešní Kjóto), jež zůstalo hlavním městem až do roku 1869, začíná vrcholný úsek klasického období japonské kultury. Podobně jako dříve Nara bylo i Heiankjó vystaveno do obdélníku (cca 5 x 4,5 km) podle vzoru Čchang-anu, hlavního města čínské dynastie Tchang. Bylo rozděleno ve směru severojižním hlavní třídou Suzaku ódóri (Páví třída) a ve směru západovýchodním devíti hlavními ulicemi označenými čísly od severu k jihu. Na severní straně uprostřed pak bylo území císařského paláce. Na východní straně, za řekou Kamo, se zvedá svah Východních hor (Higašijama) a o něco dále směrem severovýchodním hora Hiei, sídlo buddhistických klášterů. Město prý mělo již tehdy kolem půl miliónu obyvatel a úrovní života i kultury daleko převyšovalo ostatní oblasti země. Také bylo zřídka nazýváno svým jménem, většinou se mu říkalo prostě "hlavní město" - mijako.

U císařského dvora, který byl nejvýlučnější částí tohoto výlučného města, kromě slavností a obřadů státních, kultovních i náboženských byly významnými událostmi i slavnosti s poetickým námětem pozorování přírodních krás, květů, měsíce, sněhu, jež byly vždy vhodnou příležitostí ke skládání básní.

Úzká spjatost poezie s dvorským životem je také patrna na básnické sbírce Kokinwakášú (Sbírka starých a současných japonských básní, zkráceně Kokinšú) z roku 905. Byla myšlena jako protějšek velké sbírky Man´jóšú a shrnuje nejlepší básně vytvořené od jejího dokončení. Obsahuje tedy jednak básně "neznámých básníků" a Šesti géniů, zejména však tvorbu básníků své doby, celkem asi 1100 básní.

Podobně jako sbírka Man´jóšú má i Kokinšú dvacet svazků, na rozdíl od ní je však sestavena přísně tematicky. Šest svazků je věnováno přírodní lyrice, jejímž námětem jsou krásy jednotlivých ročních období, čtyři svazky obsahují poezii milostnou, často v dialogové formě, kdy následující báseň je odpovědí na báseň předchozí. V dalších svazcích jsou typické příležitostné básně blahopřejné a elegie, básně cestovní a na rozloučenou, v obou případech vyjadřující stejně často smutek z odloučení od přátel a blízkých i stesk po hlavním městě. Své místo mají ve sbírce i poetické hříčky skládané při dvorských zábavách a konečně i poezie úvahová, zabývající se stářím, nejistotou společenského postavení u dvora a často obecnou pomíjejícností, jejíž námět ukazuje na sílící vliv buddhismu v poezii.

Uvnitř tematických svazků, zejména u poezie přírodní a milostné, jsou jednotlivé básně řazeny podle postupného výskytu charakteristických přírodních jevů v ročních dobách, resp. podle dynamiky milostného vztahu od prvního vzplanutí až po ochladnutí a rozchod. Tento princip řazení byl později často napodobován a dále rozvíjen s využitím konfrontace básní podobného či naopak protikladného dobového i individuálního stylu, přihlédnutím ke kompozičním vlastnostem básní apod., takže sbírky se staly vlastně jakýmisi poe-

tickými pásmy, nejen prostými antologiemi, nýbrž svébytnými uměleckými díly svého druhu.

Sbírka Kokinwakašú byla sestavena na příkaz císaře Daigoa a stala se první ze série 21 císařských sbírek zvaných čokusenšú, jež byly sestavovány s kratším nebo delším časovým odstupem po celou dobu převahy klasické poezie až do 15.století. Vedle antologií soukromých a sbírek jednotlivých básníků, tzv. "domácích sbírek" (kašú), jsou tyto sbírky oficiálními antologiemi vyjadřujícími hodnotící principy své doby, neboť do nich byly zařazovány i starší básně, které byly buď "znovuobjeveny" nebo měly svou autoritou podpořit právě prosazovaný směr. Až na dvě výjimky mají všechny po dvaceti svazcích jako Kokinšú a také tematické řazení této sbírky jim bylo vzorem. Zařazení básně žijícího básníka do císařské sbírky bylo velkým oceněním a společenskou poctou a pověření sestavením sbírky bylo nejvyšším uznáním, jehož mohl básník nebo učenec dosáhnout. Tato okolnost ovšem vedla k tomu, že při sestavování sbírek nerozhodovaly vždy jen zřetele umělecké, a naopak, že zařazení básní a pověření kompilací mívalo i své ideologicko politické cíle.

Sestavením Kokinšú bylo pověřeno kolegium význačných básníků své doby: Ki no Curajuki, Óšikoči no Micune, Ki no Tomonori a Mibu no Tadamine.

Činnost tohoto kolegia se zřejmě stala vzorem pro ustavení Úřadu pro poezii (wakadokoro) na úrovni ministerstva roku 951. Úkolem tohoto úřadu mělo být sestavování sbírek a příprava materiálu pro ně, zejména však rekonstrukce čtení sbírky Man'jóšú, která pro svůj složitý způsob zápisu byla již v této době na četných místech nejasná. K sestavení sbírek bylo služeb tohoto úřadu používáno jen zřídka, skýtal však možnost úřední kariéry význačným básníkům, jimž pro nižší původ byly jiné vládní úřady nepřístupné. Již samo zřízení tohoto úřadu, podle čínského vzoru, avšak pro péči o japonskou poezii, je příznakem, že japonské poezii (waka) bylo definitivně přiznáno výsadní postavení reprezentanta oficiálního písemnictví místo poezie čínské.

Hlavní sestavovatel sbírky Kokinšú, dvořan a básník Ki no Curajuki (kolem 872 - 945), opatřil sbírku předmluvou. Tato předmluva je pozoruhodná již tím, že je psána japonsky a je tedy nejstarší památkou japonsky psané učené prózy a dalším dokladem vzestupu prestiže japonštiny. Některé dochované opisy sbírky mají ještě také čínsky psaný doslov podobného obsahu jako předmluva, jeho autorství je však nejasné a soudí se také, že snad byl připsán až v pozdější době. Curajukiho předmluva je dále považována za první japonsky psanou teoretickou úvahu o poezii a předchůdce pozdějších japonských poetik (český překlad v knize V. Hilská: Verše psané na vodu). Curajuki v ní mj. stručně ale výstižně hodnotí poezii význačných básníků doby Man'jóšú a Šesti géniů poezie.

Na sbírku Kokinšú volně navazuje druhá císařská sbírka Gosenwakašú (Sbírka dodatečně sebraných japonských básní) z roku 951. Jejím sestavením bylo pověřeno pět členů nově zřízeného Úřadu pro poezii (protože zasedali

v Hrušňové síni paláce, říkalo se jim také Pět mužů z hrušňové síně - Našicubo no gonin). Ve sbírce jsou zařazeny básně uznávaných autorů z doby Kokinšú a následujících desetiletí, nikoli však básníci, kteří si získali jméno teprve v době sestavení sbírky. Na rozdíl od Kokinšú neobsahuje básně sestavovatelů. Je tedy Gosenšú (zkrácený titul), jak vyjadřuje i její název vskutku vlastně doplňkem Kokinšú. Je jím také v tom smyslu, že utvrzuje nov; styl poezie, který se stal vzorem pro vrcholné období klasické poezie. Zdůrazňuje také více než Kokinšú vazbu poezie na společenský život, zařazením velkého počtu párových básní dialogového typu (sómonka) a básní hravého konverzačního tónu.

Nový styl, jejž lze nazvat stylem Kokinšú, je veskrze lyrický. Souvisí s tím také okolnost, že naprostá většina básní v této sbírce má formu tank: delší básně formy čóka se vyskytují jen ojediněle a ještě v části, o níž ne: jisto, zda patřila již k původní verzi. Proti prostému, bezprostřednímu vyj: dření citu v Man'jóšú však je to lyrika libující si ve vynalézavých obrazec: elegantní formulaci myšlenky a dekorativním využití poetismů vzatých z přír(dy i dvorského prostředí. Spíše než v reálném světě pohybuje se myšlení básníkovo v poetickém světě krásných a jímavých jevů, jejichž prostřednictvím se snaží nově vyslovit své city a pocity.

Estetické postoje, jejichž výrazem je tato poezie, byly vyjádřeny pojm mono no aware. Význam tohoto pojmu je dosti neurčitý a je dosud předmětem di kusí a různých výkladů. Samo slovo "aware" má velmi široký význam, zahrnujíc různé odstíny citového zaujetí jako smutek, dojetí, stesk, ale také obdiv, zaujetí, souzvuk apod. Slovo "mono" lze zde chápat i v jeho základním význam "věc", "předmět", zdá se však správnější pojímat je v této souvislosti v jeh další funkci zintenzívňujícího prvku. Pak by snad bylo možno význam atributi ního spojení obou slov pomocí partikule "no" v pojmu "mono no aware" opsat na nejobecnější úrovni jako "to pravé citové zaujetí", kde by konkrétní odst citu vyplýval z dané situace.

Termínu mono no aware se používalo v souvislostech, kdy se mělo naznači že daná báseň vyhovuje či nevyhovuje estetickému požadavku klasické poezie, aby vyjadřovala jemně odstíněné citové postoje zejména prostřednictvím příro ních jevů či předmětů, jejichž asociační oblast v dobovém pojetí vyjadřovaný citům či pocitům vhodně odpovídala.

Z doby kolem rozhraní 9. a 10. století pocházejí také nejstarší dochova né památky japonské výpravné prózy. Díla tohoto typu byla nazývána monogatar - příběhy. Monogatari je spíše druhový než žánrový název, v klasickém období byl součástí titulu téměř všech epických děl a i později se ho používalo hoj ně bez bližšího vymezení významu.

Jedním z nejstarších monogatari je dílo Ise monogatari, jehož vznik čas vě i obsahově úzce souvisí se vznikem nové poezie. Je to soubor 125 krátkých epizodických příběhů spojených osobou přímo nejmenovaného hlavního hrdiny,

jímž je přední z Šesti géniů poezie, Ariwara no Narihira. Ústředním bodem každého příběhu je jedna nebo více básní formy tanka. Funkčně převažuje poezie do té míry, že prozaické části pojaté velmi jednoduše a pouze připravující vyvrcholení v básni, jsou nezřídka o málo více než rozšířený úvod (kotobagaki), jaký předchází jednotlivým básním ve sbírkách a uvádí okolnosti vzniku básně. Próza je tedy spjata s poezií tak těsně, že díla tohoto typu lze považovat za jakýsi přechodný útvar mezi poezií a prózou a byla proto nazvána uta monogatari - příběhy k básním. (Je zajímavé, že i ve sbírce Gosenšú se vyskytují poměrně dlouhé úvody k básním - kotobagaki - a mají často fiktivní charakter).

Obsahem Ise monogatari je volně chronologický sled milostných dobrodružství hrdinových od mládí až do smrti. Většina příběhů začíná stereotypním obratem "V minulosti žil jistý muž ...." (Mukaši otoko arikeri ....), který navazuje na podobné obraty používané v úvodech k básním v Man´jóšú. Z životopisných údajů v některých příbězích však jednoznačně vyplývá, že oním mužem je míněn Narihira. Také básně přisouzené hrdinovi jsou Narihirovy, kromě toho však je jemu i ostatním postavám přisouzena řada básní buď anonymních nebo známých jako díla jiných básníků.

Autor Ise monogatari je neznámý. O době, kdy bylo sepsáno, existují dvě teorie, různým způsobem vykládající okolnost, že všechny básně Narihirovy a řada dalších básní uvedených v Ise monogatari jsou obsaženy také v Kokinšú, na druhé straně však Ise monogatari neobsahuje Narihirovy básně uvedené v Gosenšú. Z tohoto faktu lze vyvodit jednak teorii, že Ise monogatari bylo napsáno před sestavením Kokinšú, po roce 880, kdy Narihira zemřel, také však jinou teorii, že pochází z doby mezi sestavením Kokinšú a Gosenšú (951). V poslední době převažuje teorie kladoucí vznik díla do třicátých let 10. století. Název je pravděpodobně narážkou na jednu významnou epizodu přisuzující Narihirovi milostnou pletku s kněžkou svatyně v provincii Ise.

Zřejmě podle vzoru Ise monogatari vzniklo mezi lety 954 až 967 dílo Jamato monogatari, rovněž od neznámého autora. Název lze chápat buď jako narážku na inspiraci předchozím dílem, neboť Jamato bylo jméno ústřední provincie, nebo jako zdůraznění, že jde o japonské příběhy na rozdíl od čínských, protože jméno Jamato je také starým názvem pro Japonsko a používalo se ho často v protikladu ke jménu Kara, starému názvu pro Čínu.

Obsahuje přes 170 krátkých epizodických příběhů spjatých s 300 básněmi. Jde spíše než o ucelené dílo o sbírku příběhů převážně milostných, někdy zpracovávajících i starší legendy, při čemž příběhy nemají ani společného hrdinu. Prozaický styl je vyspělejší než v Ise monogatari a v některých příbězích se uvolňuje z podřízenosti poezii.

Na Ise monogatari snad navazuje i další podobné dílo neznámého autora, Heičú monogatari. Je také souborem volně spojených příběhů rovněž historické osoby, legendárního milovníka z 9. století, básníka Taira no Sadabuniho.Podob-

ně jako v Ise monogatari jsou i zde hlavním prvkem básně hrdinovy, příběhy jsou spojeny variacemi stereotypního úvodu "Byl jeden muž ...", nevytvářejí však zřetelnou epickou linii jako Ise monogatari. Z celkem třiceti sedmi pří běhů je několik obsahově shodných s Jamato monogatari a není zatím doloženo, které z těchto dvou děl je starší.

Podobně nejisté datování i autorství má Taketori monogatari (Příběh sbě rače bambusu). Bývá považován za nejstarší dílo japonské epické prózy, jeho vznik se klade před rok 900 a sporné autorství někteří literární historikové připisují "biskupu" Hendžóovi, většinou se však soudí, že pochází z počátku 10. století. Na rozdíl od epizodičnosti výše uvedených monogatari je tento příběh literárním zpracováním pohádkového motivu o nebešťance seslané z tres tu mezi lidi a o jejích neúspěšných nápadnících. Próza zde má samostatnou funkci a neslouží jen k uvedení básní přisouzených jednajícím osobám. Jako n padníci, kteří neobstojí ve zkouškách uložených nebešťankou, vystupují histo rické osoby - princové a dvořané z počátku 8. století - líčené značně satiri ky. Sám motiv nebešťanky mezi lidmi se objevuje v různých variantách již ve "zlomcích" Fudoki, literární úroveň jeho zpracování v Taketori monogatari však naznačuje, že toto dílo je součástí pozdější tradice nedochovaných epic kých příběhů. O takovéto tradici svědčí také zmínky o řadě dalších, jinak neznámých příběhů v dílech z pozdější doby (10. - 13. století).

V první polovině 10. století vzniklo také první dílo dalšího později velmi oblíbeného žánru japonské prózy - deníkové literatury. Je jím Tosa nikl (Deník z Tosy), jímž dále přispěl k rozvoji japonské prózy autor předmluvy k sbírce Kokinšú a její hlavní sestavovatel Ki no Curajuki.

Psaní deníků různého typu bylo podle čínského vzoru běžné již dříve mez učenci a dvořany, tyto deníky však byly jednak psány čínsky a jednak to byly převážně deníky obsahující strohé záznamy událostí bez literárních ambicí.

Naproti tomu Deník z Tosy je poetický cestovní deník psaný prózou promíšenou básněmi se zřejmě promyšlenou kompozicí. Curajuki v něm líčí svou pětapadesátidenní cestu od konce roku 934 do začátku 935 z provincie Tosa na ostr vě Šikoku, kde byl guvernérem, přes Vnitřní moře (Seto naikai) do hlavního mě ta. Mnoho úvah vzbudila první věta deníku, v níž autor předstírá, že deník pí še žena, jinak však text stylem i obsahem nepokrytě prozrazuje, že autor je muž. Tato okolnost se uvádí do souvislosti s tím, že deník je na rozdíl od dc savadních čínských psán japonsky, a to slabičným písmem hiragana, jež se tehd nazývalo "ženské písmo" (onnade) a používaly ho zejména ženy. Soudí se většinou, že Curajuki chtěl takto nepřímo doporučit, aby se japonštiny a slabičného písma, pro její záznam velmi vhodného, používalo i pro literární žánry a formy vyhrazené čínštině.

Ze druhé poloviny 10. století pochází významný deník Kageró nikki. (Kageró zde znamená druh vážky, jež byla literárním symbolem nestálosti a pomíji vosti života; jiný význam téhož slova, rovněž oblíbený poetismus, je chvění

horkého vzduchu, zejména na jaře). Autorkou deníku je žena, jejíž jméno se nedochovalo; je známa jako dcera dvořana Fudžiwara no Tomojasua a manželka Fudžiwara no Kaneiea.

Deník zahrnuje s dvouroční přestávkou léta 954 až 974 a má v podstatě dvě části. První zaznamenává citový vývoj autorky v manželském životě od prvních námluv až po rozčarování ženy, jež se o svého manžela musí dělit s četnými ženinami a milenkami, což byla situace v tehdejší prakticky polygamní dvorské společnosti velmi častá. Hlavním motivem druhé části je intenzívní mateřský vztah autorky k jedinému synovi (Fudžiwara no Mičicuna), jehož uvedením do dvorské společnosti ve věku dvaceti let deník končí. Autorka byla rovněž význačnou básnířkou a její deník je psán s velkou upřímností, pozoruhodnými psychologickými postřehy a je jakousi poetickou citovou zpovědí.

V téže době se dále rozvíjejí různé typy monogatari, jejichž čtenářkami byly zejména ženy. K nejznámějším patří poměrně rozsáhlý třídílný příběh Ucubo monogatari (ucubo znamená "dutina" a v názvu příběhu je narážkou na epizodu, kdy jedna z hrdinek se svým synem přebývá v dutině stromu). Tento příběh zřejmě vznikl v letech 960-970 a za jeho autora je se značnou pravděpodobností považován Minamoto no Šitagau.

Minamoto no Šitagau (911-983) byl básník a učenec, jako člen Úřadu pro poezii se zúčastnil sestavení sbírky Gosenšú a rekonstrukce Man´jóšú a je také autorem prvního čínsko-japonského slovníku Wamjóruidžišó. Bývá někdy uváděn jako možný autor Taketori monogatari.

Ucubo monogatari má tři jen volně související části. První je složitý a fantastický příběh s motivem nebešťanky, která sestoupí mezi lidi a naučí hrdinku příběhu nezemsky krásným melodiím na strunný nástroj koto. Druhá část je vlastně volnou variantou motivu krásné dívky a jejích neúspěšných nápadníků, známého již z Taketori monogatari, je však realističtější a napsaná se smyslem pro vystižení různých povahových typů. Třetí část pak uvádí hrdinku druhé části do realistického příběhu, v němž je zapletena do následnických intrik u císařského dvora. Novým prvkem tohoto díla je, že jednotlivé souvislé děje jsou rozčleněny do dvaceti kapitol a každá z nich má svůj vlastní titul. Určitá nesourodost jednotlivých částí se vysvětluje tím, že dílo původně obsahovalo jen první příběh, který pak pro velký čtenářský úspěch byl postupně dále rozvíjen a doplňován.

Příběhem jiného typu je Očikubo monogatari. Autor je neznámý a předpokládá se, že příběh vznikl kolem roku 970. Patří k tehdy oblíbenému žánru příběhů o zlých macechách a ubohých sirotcích, nazvanému později mamako monogatari. Prostý, v podstatě pohádkový motiv dívky, sirotka, kterou zlá macecha mimo jiné nutí žít v přístavku s hliněnou podlahou (očikubo, někdy překládáno také "sklepení", bližší by byl výraz "komora", odtud název příběhu i jméno hrdinky Očikubo no kimi), až ji zachrání krásný a statečný ženich, je zpracován s použitím reálných prvků prostředí i osob, má ucelenou výstavbu, je podán s jistou dávkou humoru a byl ve své době nejoblíbenějším dílem svého žánru.

Příběh o Gendžim a deníky dvorních dam

Na počátku 11. století vrcholí moc rodu Fudžiwara, jemuž se podařilo strhnout na sebe veškerou moc v ústřední správě země. S císařským rodem byli Fudžiwarové mnohonásobně spřízněni - například Fudžiwara no Mičinaga, význačný státník tohoto období, byl postupně dědem z mateřské linie tří císařů - a tak o to snadněji zatlačili císaře do postavení pouze ceremoniálního. Bohatství, rozmanitost a zjemnělost života v hlavním městě dosahovaly již mezí tehdejších možností. Dvorská společnost se tak stávala světem pro sebe, který postupně ztrácel hlubší kontakt s životem v provinciích. V tomto prostředí nabývala svých specifických rysů a podob i dvorská kultura charakteristická pro toto vývojové období.

Umělý a dekorativní poetický styl reprezentovaný sbírkou Kokinšú byl v nesčetných variacích doveden až k vyumělkovanosti, zůstával však nadále hlavním a oficiálním stylem. Jeho autorita byla znovu potvrzena třetí císařskou sbírkou Šúiwakašú (Šúišú) sestavenou kolem roku 1000. Jak i její název Doplňující sbírka naznačuje, má doplnit sbírku Kokinšú a obsahuje také kromě básní z Man´jóšú, zvláště Hitomaroových, převážně básně z doby Kokinšú a Gosenšú a značný počet básní Curajukiho. Také z těchto důvodů jsou v literární historii tyto tři první císařské sbírky zahrnuty do jedné skupiny nazývané Sandaišú (Tři sbírky tří věků).

Sbírka Šúišú nemá předmluvu, za jejího sestavovatele je však považován Fudžiwara no Kintó (966-1041), současník Mičinagy, básník, hudebník, kaligraf a teoretik poezie, přední představitel a zastánce oficiálního básnického stylu. Pro jisté ustrnutí tohoto stylu je také příznačné, že Kintó rozšířil skupinu Šesti géniů poezie o další básníky, od doby Man´jóšú, zejména však z 10. století, a vytvořil skupinu Třiceti šesti géniů poezie (Sandžúrokkasen). S většími či menšími obměnami v obsazení byla pak tato skupina tradována po celé starší období v literatuře a podobně jako Rokkasen i ve výtvarném umění.

Oficiální styl byl některými básníky již v této době pociťován jako omezující a příliš zformalizovaný, takže se pokoušejí o nový styl, v němž zdůrazňují osobní prožitek proti dosavadním obligátním poetickým situacím a předjímají tak v zárodku o více než století pozdně klasický styl, který převládl ve 12. století. Z těchto předchůdců nejvýznačnější byla básnířka Izumi Šikibu, zároveň nejosobitější tvůrce vrcholného období klasické literatury (první poloviny 11. století) a nejznámnější z trojice slavných básnířek doby Heian, kterou tvoří spolu s Ono no Komači z Šesti géniů a Ise z doby Kokinšú.

Je charakteristické, že i v poezii je tak význačnou osobností v tomto období právě žena, protože celé období první poloviny 11. století lze nazvat obdobím ženské literatury, zejména pak prózy.

V atmosféře dvorské společnosti, kde poezie a umění byly nedílnou součástí každodenního života, jehož důležitým prvkem byly poměrně volné a rovněž

silně poetizované milostné vztahy, měly ženy význačné, někdy téměř rovnoprávné postavení. V aristokratických rodinách získávaly dívky prakticky stejné vzdělání jako chlapci, zejména v oblasti etikety, k níž patřila opět pasivní i aktivní znalost poezie a schopnost duchaplné konverzace. Na druhé straně se od žen nevyžadovala znalost úřednického stylu čínštiny ani procedur souvisejících se složitou administrativou. Přes veškerou snahu Curajukiho o prosazení japonštiny do prózy shlíželi muži i nadále na japonskou prózu, zvláště pak epickou, jako na nižší žánr, určený pouze pro zábavu a nedůstojný plného zaujetí. Měly tedy ženy, zvláště pak ve funkci dvorních dam, jež byly společnicemi císařoven a svým způsobem vychovatelkami císařských dětí, výjimečnou příležitost uplatnit své japonské vzdělání a talent i svou důvěrnou znalost prostředí společenského života v oblíbeném žánru nezatíženém zábranami zvláštního poslání, jazykem, kterým jim byl samozřejmý a blízký.

Tuto příležitost pak beze zbytku naplnila paní Murasaki Šikibu svým velkolepým románem Gendži monogatari (Příběh o Gendžim), dílem ve své době jedinečným ve světovém měřítku a jako literární útvar srovnatelným s význačnými díly klasického období evropského románu 19. století.

Gendži monogatari

Gendži monogatari je rozsáhlé dílo o 54 kapitolách. V prvních 41 kapitolách líčí životní příběh titulního hrdiny, ve zbývajících pak komplikovaný milostný příběh jeho syna a vnuka. Postava prince Gendžiho představuje dobový ideál muže a dvořana a líčení jeho životních příběhů podává barvitý a poetický umělecký obraz života dvorské společnosti v jejím vrcholném období. Motivace příběhu zahrnuje všechny významné společenské situace a vztahy daného prostředí, mocenské spory, složité rodinné a rodové vztahy, slavnosti a ceremoniály, poetické zábavy a diskuse a především vztahy milostné. Vlastnosti Gendžiho jsou značně idealizované, je nezemsky krásný a ušlechtilý, je velice vzdělaný a vyniká ve všech uměních a dovednostech dvořana, přesto však idealizace postavy nepřesahuje rámec reálnosti a nebrání Gendžimu prožívat zcela lidské city a nesnáze i humorné příhody. Postavy princových četných lásek pak jsou řadou psychologicky přesvědčivě propracovaných a vynalézavě komponovaných portrétů různých povahových typů žen, k nimž ho váží i různě motivované milostné vztahy.

Druhá část po třech úvodních kapitolách, pojednávajících o událostech po Gendžiho smrti, je vlastně samostatným příběhem a posledních deset kapitol Příběhu o Gendžim také později kolovalo samostatně pod názvem Udži džúdžó (Deset kapitol z Udži), kde Udži je název kraje nedaleko Kjóta, v němž se příběh odehrává. Ačkoliv se tato část zabývá poněkud odlišným prostředím zchudlých šlechtičen a je v ní zdůrazněn dějový prvek složitého vztahu Gendžiho skutečného vnuka Nioua a domnělého syna Kaorua ke třem dcerám Gendžiho nevlastního bratra, je stylem i kompozicí natolik spjata s částí hlavní, že jednota díla je zřejmá a také úvahy o možném odlišném autorství této části nenašly zatím přesvědčivé argumenty.

Při velkém rozsahu díla a množství jednajících postav jsou jednotlivé epizody kompozičně propojeny, ačkoliv podle různých příznaků je zřejmo, že vznikly s přestávkami a v jiném pořadí než je výsledné. Kapitoly mají krátké poetické tituly asociačního typu, vztahující se spíše k náladě než k obsahu. Jako všechna klasická monogatari a většina výpravné prózy následujících období obsahuje i Gendži monogatari množství básní citovaných postavami díla i v autorském textu, v úplnosti i v narážkách, jakož i řadu básní vytvořených autorkou jako příležitostné básně románových postav. Také v líčení prostředí a přírody čerpá text hojně z poetické tradice, vytváří však i nové obrazy, které obohatily a inspirovaly prózu, poezii i výtvarné umění v dalších obdobích. Román je psán dvorským mluveným jazykem období Heian, s množstvím dialogů a lexikálně i syntakticky bohatou a obraznou autorskou řečí. Přes romantické téma a ideálního hrdinu prolíná dílem jistá melancholie nedovršených, tajných a ohrožovaných lásek, která ke konci líčení Gendžiho života sílí v pocit marnosti ovlivněný buddhismem a v této formě pak je výrazným citovým prvkem druhé části díla.

Příběh o Gendžim navazuje na vyšší úrovni na předchozí vývoj japonské prózy. Vlastně již velký milovník, krásný Narihira z Ise monogatari a jeho romantické lásky jsou v základních rysech předchůdcem tohoto románu. Navazuje i na poetický humor Taketori monogatari a na motiv opuštěných žen z Očikubo monogatari. Co do psychologické hloubky postřehu a prožitku ženského pohledu na milostný vztah je mu předchůdcem deník Kageró nikki matky Mičicunovy.

Ač děj románu je ostentativně položen do let kolem roku 900, zpodobuje některé události a zejména způsob života dvorské společnosti z doby svého vzniku, doby vrcholné moci Fudžiwarů. Kromě svých literárních kvalit je tedy i zdrojem poznání této společnosti, jejíž jednání a zvyklosti jsou zachyceny velmi plasticky a detailně. Úvahy a diskuse jednajících postav i v autorském textu o literatuře a vkusu přispívají také k pochopení estetických zásad klasickkého období.

Gendži monogatari je v japonské literatuře dílem tak epochálním a bohatým, že hluboce ovlivnilo její další vývoj. Již záhy po svém vzniku získalo si neobyčejnou popularitu a zvýšilo prestiž japonské prózy. V dalších stoletích bylo napodobované a komentováno, vykládáno i parodováno. Jeho jednotlivé epizody a poetické obrazy byly mnohokrát citovány i rozpracovávány v samostatná díla různých žánrů a je zdrojem inspirace některých autorů i v moderní době, kdy bylo několikrát převedeno do současného jazyka. Ačkoliv tedy takto obohatilo další vývoj literatury a založilo výrazný proud japonské literární a estetické tradice, zůstalo paradoxně osamoceno a nemá ve svém stylu a kvalitách obdoby, jakoby jím byly všechny možnosti daného útvaru vyčerpány. Vzhledem k tomu, že tak dlouho a intenzívně bylo estetickým vzorem a ideálem japonské kultury, lze říci s jen velmi mírnou nadsázkou, že seznámení s Gendži monogatari může zprostředkovat pochopení nejen klasického období, ale i některých rysů japonské kultury vůbec.

Podle řady nepřímých indicií lze soudit téměř s jistotou, že autorkou tohoto význačného díla byla paní Murasaki Šikibu, dvorní dáma císařovny Akiko, manželky císaře Ičidžóa. Pocházela z jedné z četných větví rodu Fudžiwarů a mezi jejími předky byli význační básníci a politikové. Její otec Fudžiwara no Tametoki byl znám jako konfuciánský učenec a cenila se jeho čínská poezie. Svou hodností patřil v tehdejším pojetí ke střední šlechtě, byl mj. správcem provincií Ečizen a Ečigo v severozápadním Japonsku. Murasaki Šikibu se narodila roku 978, podle jiných teorií již 970 nebo 973; její skutečné jméno se nedochovalo. Jméno, pod nímž je známa, je vlastně přezdívkou z doby jejího působení u dvora. Nejprve byla nazývána Fudži Šikibu, prý narážkou na jejího otce, neboť šikibu je jednou z úřednických funkcí, kterou také zastával. Tento výklad je sporný, protože již v této době bylo slovo šikibu, jakož i některá jiná hodnostní označení, často používáno jako osobní jméno nebo součást jména. Své pozdější jméno Murasaki zřejmě získala jako narážku na jméno hlavní hrdinky svého románu, druhé ženy Gendžiho jménem Murasaki no ue (ue byl přídomek šlechtičen).

Murasaki Šikibu se již od dětství zajímala o studium, i ve znalosti čínských klasiků a básníků i buddhistických textů vynikala nad své bratry. Měla nadání pro poezii i hudbu, žila v prostředí vzdělanecké tradice své rodiny, měla možnost se seznámit se starší literaturou a z vyprávění svých prarodičů znala i život císařského dvora. Roku 996 doprovázela svého otce při nástupu funkce v provincii Ečizen, již následujícího roku se však sama vrátila do hlavního města a tam se roku 999 provdala za více než o dvacet let staršího Fudžiwaru Nobutaku. Narodila se jí dcera Katako (též Kenši), která si později také získala jméno jako básnířka a jsou jí připisována i některá pozdější monogatari. Po dvou letech manželství však Murasaki Šikibu ovdověla a soudí se, že v době své osamělosti začala psát svůj velký román. Má se zato, že v roce 1005 (podle jiných údajů 1007), kdy byla povolána ke dvoru, již kolovaly některé kapitoly pozdějšího Gendži monogatari, a že popularita, kterou jimi získala, byla jedním z důvodů, že sám Mičinaga ji uvedl do družiny císařovny, jež byla jeho dcerou. Podle převládajícího názoru pak za podpory své paní postupně rozvíjela dílo dále až do své smrti roku 1014 (podle jiných údajů 1015 nebo 1016).

Je zřejmé, že dílo takového rozsahu a složitosti jako je Gendži monogatari muselo vznikat po řadu let, což prozrazuje vývoj stylu a postupně melancholičtější tón románu i buddhistické motivy ke konci příběhu (hlavní hrdinka poslední části odchází do kláštera). Jistě zde měly svůj podíl životní zkušenosti i nemoc v posledních létech života autorky. Názor, že dílo spadá do dvou období autorčina života (před příchodem ke dvoru a u dvora), s rozdílným způsobem líčení událostí a prostředí v různých kapitolách, se jeví zcela oprávněný. Rozdíl spočívá v míře idealizace a podrobnosti detailu, a lze tedy soudit, že vedle vzrůstající tvůrčí zkušenosti mohla spolupůsobit i ta okolnost, že na počátku své práce autorka znala dvorské prostředí jen z četby a vyprávění, kdežto v pozdějších letech mohla vycházet z bezprostředního poznání.

Deníková literatura

Kromě románu o Gendžim patří k dílu Murasaki Šikibu i sbírka poezie, spíše oficiálního stylu, i když dobré úrovně. Jejím dalším pozoruhodným dílem je deník nazvaný Murasaki Šikibu nikki. Deník zachycuje podrobněji události od podzimu roku 1008, za autorčiny služby u dvora, a z let 1009 a 1010 pak pouze první měsíce. Mezi zápisy z let 1009 a 1010 je vložen soubor většího počtu črt ve formě dopisů, jejichž adresát však není uveden (soudí se, že celý deník byl psán pro autorčinu dceru). Obsahem "dopisů" jsou bystré až bezohledné portréty současnic autorky, mj. básnířek Izumi Šikibu, Akazome Emon, dvorní dámy Sei Šónagon aj. Není zřejmé, zda deník je úplný a zda byl původně koncipován ve své dochované podobě. Zdá se však, že na rozdíl od jiných deníků klasického období, i pozdějších, nebyl psán jako jistá forma literárního díla, nýbrž je souborem materiálů a přípravných prací ke Gendži monogatari nebo i dalším chystaným dílům.

V deníku je věnována velká pozornost pečlivému popisu událostí a ceremoniálu u dvora, zejména v souvislosti s narozením císařského prince, dále osobním příhodám autorčiným, jejím názorům na jednání lidí, buddhisticky laděným úvahám o smyslu života a příležitostné poezii. Autorka se v něm jeví jako výborná pozorovatelka, povahou spíše samotářka, velmi kritická, ale i autokritická a je zřejmé, že ve svém okolí byla vážená, na rozdíl od svého románu však nepříliš oblíbená. Jednotlivé části deníku svou literární úrovní snesou srovnání s Gendži monogatari, jako celek je však deník spíše vhodným materiálem pro studium doby i osobnosti autorky než samostatným dílem.

Deník Murasaki Šikibu je jen méně typickým příkladem deníkové literatury, která se bohatě rozvíjela navazujíc na tradici vzniklou v předchozím století. V posledních letech 10. století vznikl deník poněkud odlišného typu, který se stal prvním dílem později oblíbeného žánru zápiskové literatury, Makura no sóši (dosl. Poduškový sešit), jehož autorkou je rovněž dvorní dáma, paní Sei Šónagon. Je to deník komponovaný nikoli na základě časového sledu událostí, nýbrž z hlediska literárního účinu. Střídají se v něm převážně kratší záznamy osobních příhod, drobných událostí u dvora, portréty osob a úvahy o jejich jednání. Charakteristické jsou hodnotící výčty esteticko emocionálního zaměření pod záhlavími typu: Co je dojemné, co je nepříjemné, co je nevkusné, co vzbuzuje strach apod. Zejména v těchto partiích, které obsahují krátké výstižné postřehy i drobné vtipné či poetické scénky, se projevuje autorčin pozorovatelský talent a schopnost hutné výrazové zkratky. Některé části mají až charakter básní v próze. I v ostatních črtách je působivým prvkem autentičnost a bezprostřednost záznamu, až prostořeká nekonvenčnost, ale na druhé straně i citlivá spoluúčast s utrpením druhých. Nekomplikovaný, někdy až úsečný styl deníku některými svými rysy předjímá styl prózy ale i poezie z konce období Heian ve 12. století.

Autorka pocházela z rodu Kijowara, jehož členové přispěli k básnické tradici své doby. Její praděd Kijowara no Fukajabu patřil k předním básníkům

doby Kokinšú, otec byl jedním z "Pěti můžů z hrušňové síně" a účastnil se sestavení sbírky Gosenšú. Její osobní jméno není známo, podobně jako Murasaki Šikibu je i Sei Šónagon přezdívka, kde Sei je sinojaponské čtení prvního znaku rodového jména Kijowara a Šónagon dvorská hodnost, která však byla často používána jako osobní jméno.

Sei Šónagon žila přibližně v letech 966 až 1025; kolem roku 994 po několika nezdařených manželstvích nakonec našla útočiště ve službě u dvora císařovny Sadako (manželky císaře Ičidžóa). Císařovna si ji velmi oblíbila a podporovala její literární činnost. Avšak již roku 1000 císařovna Sadako zemřela, zdrcena smrtí svého otce, vyhnanstvím svých dvou bratří a neustálými intrikami a pronásledováním ze strany svého strýce Mičinagy. Po smrti své ochránkyně Sei Šónagon, která pro svůj ostrý jazyk a přímočaré vystupování měla u dvora mnoho nepřátel, opustila službu a odešla na venkov. Soudí se, že na sklonku života žila osaměle opět v hlavním městě.

Na počátku 11. století vznikl také deník Izumi Šikibu nikki význačné básnířky Izumi Šikibu. Deník zachycuje příběh prvních deseti měsíců milostného vztahu autorky a prince Acumičiho, který se o ní začal ucházet po smrti jejího předchozího milence, svého staršího bratra Tametaky. Jádrem deníku je přes 140 párových básní (sómonka) vkomponovaných do působivého a psychologicky zajímavého líčení rozvíjejícího se autorčina vášnivého milostného citu. Deník končí ve chvíli, kdy princ na nátlak pohoršené císařské rodiny odváží ze svého paláce Izumi Šikibu na venkov, kde ji pak tajně navštěvoval až do své smrti asi o čtyři roky později. Příběh sám se odehrál v letech 1003 až 1004, soudí se však, že deník byl zřejmě napsán až později, nejdříve po smrti princově.

Deník je psán ve třetí osobě, vzhledem k hlubokému osobnímu prožitku a k osobitému uvolněnému, emocionálnímu stylu, shodnému s autorčinou básnickou tvorbou, není sporu o tom, že je dílem Izumi Šikibu. Bližší životní údaje ani její skutečné jméno nejsou známy. Jako u předchozích autorek jméno Izumi Šikibu je přezdívkou. Jméno Izumi je název provincie, jejímž guvernérem byl její první manžel Tačibana no Mičisada. Z tohoto manželství pochází její dcera nazývaná Košikibu, která byla rovněž uznávanou básnířkou. Příběh zachycený v deníku spadá do doby po rozchodu s Mičisadou. Po smrti prince Acumičiho se stala dvorní dámou císařovny Akiko, přibližně ve stejné době jako Murasaki Šikibu, básnířka Akazome Emon a další literárně nadané ženy, vytvářející tak jakýsi literární salón té doby. Později se Izumi Šikibu po druhé provdala za guvernéra provincie Tango, i toto manželství však skončilo rozchodem. O jejím dalším životě je známo jen to, že přežila svou dceru, jež rovněž patřila do družiny císařovny Akiko. Izumi Šikibu měla mnoho lásek a mnoho ctitelů a tudíž ve své společnosti i špatnou pověst, která velmi trápila prince Acumičiho a kromě jejího nedosti vznešeného původu byla jedním z důvodů násilného zásahu do vztahu vylíčeného v Deníku. Poezie i próza Izumi Šikibu však jsou dokladem mimořádné hloubky a upřímnosti citu vyjadřovaného s velkou tvůrčí silou.

Jen o generaci později vznikl deník Sarašina nikki, v němž autorka, tentokrát ne dvorní dáma, nicméně rovněž příslušnice střední šlechty, zachytila občasnými záznamy a úvahami čtyřicet let svého života. Deník začíná na podzim roku 1020 vlastně jako cestovní deník. Tehdy třináctiletá autorka v něm zaznamenala postřehy z cesty z provincie Kazusa ve východním Japonsku, odkud se její otec vracel po skončení úředního poslání do hlavního města. Další zápisy se týkají jejího života v hlavním městě, poměrně pozdního manželství a končí dva roky po úmrtí manžela. Autorka se v nich jeví jako vášnivá čtenářka monogatari, zejména Gendži monogatari, také svůj vlastní život stylizuje do románové polohy a až do pozdních let žije více ve fantazii než v realitě. V druhé polovině deníku věnuje stále větší pozornost svým snům, náboženským úvahám a poutím k buddhistickým chrámům.

Autorka deníku je známa jako dcera Sugawara no Takasueho a vyrůstala v literárním a učeneckém prostředí. Sugawara no Takasue byl potomkem význačného básníka a státníka 9. století Sugawara no Mičizaneho, v jehož rodině se dědil úřad rektora úřednické vysoké školy, jímž byl také otec Takasueho. Teta autorky z matčiny strany pak byla "Matka Mičicunova", autorka deníku Kageró nikki. Název deníku Sarašina nikki byl vytvořen až po jeho ukončení a slovo Sarašina, jež je místním jménem pro oblast ve středním Japonsku, v titulu deníku je složitou narážkou na párovou báseň složenou za návštěvy jejího synovce po smrti manžela.

Na základě stylistických a obsahových podobností se autorce deníku Sarašina nikki připisují ještě další díla, zejména Hamamacu čúnagon monogatari (Příběh pana rady z Hamamacu), původním názvem Micu no Hamamacu. Je to romantický příběh o nenaplněné lásce s výrazně literární inspirací, zejména motivy deseti posledních kapitol Gendži monogatari (Udži džúdžó). Odehrává se zčásti v Číně a významnou úlohu v něm hrají věštecké sny a nešťastné omyly a záměny. Odklon od skutečnosti do neurčitého světa snů a náboženství je charakteristic ký pro myšlenkový svět autorky, je však pozoruhodné, že tento příběh patřil k nejoblíbenější četbě své doby. Tato okolnost svědčí o tom, že kolem polovir 11. století, kdy patrně dílo vzniklo, dochází k zřetelnému posunu v dobovém vkusu, jak byl naznačen již v závěrečných kapitolách Gendži monogatari.

S menší jistotou se autorce Sarašina nikki připisuje příběh Joru no nezame (též Jowa no nezame - Noční probuzení). Podle dobových záznamů šlo o roz sáhlé dílo o 20 svazcích, z nichž se dochovalo jen pět, lze je však do značné míry doplnit na základě citací, hodnocení v pozdějších dílech a legendy k dochovanému souboru ilustrací. Příběh je v mnohém podobný Hamamacu čúnagon monogatari, rovněž hojně čerpá své motivy z Udži džúdžó, dokonce odtud přejímá i některá jména jednajících osob. Zároveň však je inspirován i staršími monogatari, zejména Ucubo monogatari, je v něm výrazný motiv osudovosti, bránící hrdinům v dosažení jejich cílů a vedoucí je k naplňování úvodní věštby vyslovené nebešťankou. Příběh se odehrává v dvorském prostředí a pozoruhodné je, ž na rozdíl od předchozích monogatari hlavní hrdinkou je žena s bohatě propraco

vaným líčením psychologie. Název díla vychází z úvodní pasáže, v níž se praví, že následující příběh svou tesknotí překonává i smutek nočního probuzení do tohoto světa žalu. Také tento příběh patřil k nejoblíbenějším své doby. V polovině 11. století monogatari, tj. japonsky psané epická próza, měla již uznávané postavení v dvorské literatuře i společnosti. Také jejich produkce byla zřejmě velmi hojná. Jak svědčí pozdější záznamy a odkazy kolovalo v té době i v době bezprostředně následující několik stovek monogatari, jistě různé úrovně, z nichž však převážná většina je známá jen svým titulem či stručnou charakteristikou a vlastní texty se nedochovaly. Zřejmě proto, že čtenářská obec jen výjimečně přesáhla hlavní město a jeho bezprostřední okolí, byly tyto texty ztraceny a zničeny za bojů a přírodních pohrom 13. a 14. století.

Rozvoj prózy

Určitým příznakem nového postavení monogatari je také to, že se podle vzoru básnických soutěží uta awase začaly pořádat i soutěže prózy, monogatari awase, na nichž byly čteny a posuzovány krátké monogatari nebo výňatky z delších děl. Protože monogatari psaly převážně ženy, byly i monogatari awase jednou z oblíbených zábav literárních "salónů" v palácích císařských princezen a císařoven. Nejznámější monogatari awase uspořádala roku 1055 princezna Baiši, kněžka svatyně v Kamo. Bylo na něm předneseno osmnáct nových monogatari, z nichž se přes velký ohlas zachoval jen jeden příběh. Soudí se však, že jedna z autorek, jménem neznámá členka družiny princezny Baiši, napsala později kolem roku 1070 významné dílo Sagoromo monogatari.

Sagoromo monogatari (Sagoromo je poetický výraz pro oděv a zde narážkou na báseň v textu jméno hlavního hrdiny) rovněž zřetelně navazuje na Gendži monogatari a hlavní ženská postava dokonce má jméno Gendži no mija. Příběh byl také znám jako Gendži Sagoromo a jeho autorství bylo dříve mylně přisuzováno básnířce Daidži Sammi, což byla přezdívka dcery paní Murasaki Šikibu. Příběh Sagoromo monogatari byl hodnocen jako "nejlepší po Gendži monogatari" a spolu s příběhy Hamamacu čúnagon monogatari a Joru no nezame vytváří trojici nejoblíbenějších příběhů své doby. Má podobné ladění jako oba posledně jmenované, hlavní hrdina generál Sagoromo má některé rysy prince Gendžiho, jeho četné lásky však vesměs narážejí na složité překážky a končí nešťastně, takže má jeho charakter více podobnosti s postavou Kaorua, melancholického domnělého syna Gendžiho. Jako Kaorua tížila nejistota o jeho skutečném otci, tak je Sagoromo pronásledován pocitem viny pro "zakázanou" lásku k nevlastní sestře. Do jeho života zasahují kromě příkazů císařových i věštby a nešťastné shody okolností, mnohokrát uvažuje o tom, že se stane mnichem, nakonec se však dočká v realitě nemožného jmenování císařem (není císařským princem).

Také příběh Sagoromo monogatari byl později mnohokrát napodobován a jeho motivy rozváděny v samostatné příběhy podobně jako Příběh o Gendžim, nemá však tak významné postavení v japonské literatuře jako tento jeho velký vzor, jehož komplexnosti a citové i myšlenkové hloubky také nedosahuje.

Jediný dochovaný příběh z monogatari awase princezny Baiši je obsažen ve sbírce deseti kratších próz Cucumi čúnagon monogatari (Příběhy pana rady od hráze) a nazývá se Ózaka koenu gončúnagon (Pověřený rada, jenž nepřekročil Vrch setkání). Je známo pouze jméno autorky tohoto příběhu, Košikibu, ta však zřejmě není autorkou ostatních příběhů.

Jednotlivé příběhy Cucumi čúnagon monogatari jsou řazeny postupně podle ročních dob jako poezie v antologiích a patrně jde i zde o sbírku děl různých autorů z konce 11. století, vytvořenou neznámým sestavovatelem pravděpodobně ve 13. století, kdy kompilace nejrůznějších sbírek byla oblíbeným druhem literární činnosti. Příběhy této sbírky mají charakter povídek a zabývají se krátkou příhodou ze života svých postav, jež se ocitají převážně v situacích trapných, bezvýchodných nebo směšných. Je v nich také zesměšňována překultivovanost dvorských zvyklostí, zejména komplikace provázející "obligátní" milostná dobrodružství dvořanů. Povídky různé literární úrovně jsou psány vesměs se smyslem pro vytvoření situace a vtip, bez zbytečné rozvláčnosti.

Podobné v podstatě humorné zaměření má příběh Torikaebaja monogatari (torikaebaja znamená "kéž by je zaměnil"). Tento příběh neznámého autora je vybudován na motivu dvou dětí téhož otce a dvou různých matek, jež jsou si k nerozeznání podobné, při čemž však chlapec má dívčí povahu a dívka naopak chlapeckou. Děti jsou vychovávány podle svých povah a nikoli podle pohlaví a hlavní zdroj humoru je v jejich životních komplikacích v dospělosti, navozených touto záměnou. Podle údajů v kritickém spise Mumjózóši z konce 12. století, jenž je zdrojem informací o heianské próze, existoval tento příběh ve starší a novější verzi. Starší, která vznikla v osmdesátých letech 11. století, se nedochovala, byla prý však až fraškovitá, hrubšího ražení než dochovaná zjemnělá a zpoetizovaná verze z druhé poloviny 12. století.

Nový styl v poezii a historická próza

Melancholičnost, osudovost a příklon k buddhismu, projevující se v próze i v poezii druhé poloviny 11. století, lze uvést v souvislost s pravděpodobnými životními pocity příslušníků tehdejší dvorské společnosti. Vrcholné období její kultury již bylo minulostí a "skleníkový" život hlavního města patrně přestal uspokojovat, zejména však již nebyl tak samozřejmý jako dříve.

Mocenský boj rodu Fudžiwarů, zprvu proti ostatním aristokratickým rodům, později i mezi jednotlivými větvemi rodu vlastního, dovedl vítězné představitele k faktické vládě v zemi. Moc ústřední vlády se opírala o kompromisní formu čínského byrokratického systému, která v Japonsku nabyla již od počátku některých feudálních rysů. Kromě toho v důsledku časté praxe zřizování nezdaněných území, tzv. šóenů, pro císařské prince, zasloužilé hodnostáře a kláštery (o šóeny se opírala i hospodářská moc Fudžiwarů), narůstala postupně rozsáhlá území, jež se hospodářsky a později i politicky vymykala moci ústřední vlády. Moc těchto území sílila jednak přílivem zemědělců, opouštějících stále více zdaňovanou státní půdu, jednak tím, že v okrajových oblastech byla vojenská i policejní služba svěřena místní nižší šlechtě, když v 10. století ústřední armáda přestala být schopna vykonávat svou funkci.

Již ve vrcholné době moci rodu Fudžiwarů za vlády Mičinagovy bylo toto osamostatňování provincií zřejmé a o půl století později vedlo oslabení ústřední vlády i k úpadku moci Fudžiwarů. Zjevným příznakem tohoto oslabení bylo obnovení císařské moci. Roku 1087 se císař Širakawa vzdal trůnu ve prospěch svého nezletilého syna, jemuž připadly hojné ceremoniální úkony císařské funkce, sám však si ponechal faktické funkce vládní, které nadále sám vykonával. Podařilo se mu tak dosáhnout toho, oč se bezúspěšně pokoušel již jeho otec, císař Gosandžó, když mu jako desetiletému svěřil trůn.

Tím začíná období vlády excísařů (džókó, také hóó, jestliže se zároveň formálně stal buddhistickým mnichem) nazývané Insei džidai, které označuje dobu až do konce období Heian (k ceremoniálnímu jménu odstoupivšího císaře se připojuje slovo in, jež znamená také palác excísaře).

Proud nekonvenční poezie

Období nazývané Insei mělo svou specifickou povahu i v literatuře, vyznačující se odklonem od zkonvenčnělého stylu Kokinšú v poezii a vznikáním nových žánrů v próze. Ve dvorské poezii i nadále udávaly tón císařské antologie (čokusenšú).

První změny proti tradici shrnuté v prvních třech sbírkách (Sandaišú) zaznamenala sbírka Gošúiwakašú (zkr. Gošúišú - Pozdější sbírka doplňující), kterou na příkaz císaře Širakawy sestavil v letech 1075 až 1076 učený básník Fudžiwara no Mičitoši (1047-1099). Ač se svým názvem hlásí k tradici Sandaišú jako další sbírka ji doplňující, právě tím, že shromažďuje význačné básně

z uplynulého téměř století, zachycuje nicméně i proud nové nekonvenční poezie, tzv. elegantní styl, kterému se také říkalo kačó fúgecu (styl květů, ptáků, větru a měsíce). Ve sbírce mají význačné místo básnířky doby Mičinagovy, Izumi Šikibu a Akazome Emon, z nichž zejména Izumi Šikibu ve své vášnivé tvorbě překonávala vyumělkovanost oficiálního stylu. Na třetím místě co do počtu zařazených básní je mnich Nóin (Nóin hóši), který tvořil kolem poloviny 11. století.

Nóin svou poezií i svým životem je první význačný představitel nové tradice mnišských básníků, jejichž prostší, hutnější styl značně přispěl k utváření principů pozdně klasické poezie ve 12. a 13. století. Mniši ovšem patřili k význačným klasickým básníkům i dříve, jejich tvorba se však nelišila podstatně od tvorby ostatní a byli také spíše příslušníky kléru než skutečnými mnichy. Nóin však podobně jako řada jeho následovníků skutečně odešel do "bez domoví" (japonsky šukke)* a stal se putujícím mnichem, jehož prakticky jediným kontaktem s dvorskou společností byla právě poezie. Analogicky lze pozorovat i zřetelnější pronikání buddhistické ideologie do života společnosti i literatury. Ještě v 10. století přijímala dvorská společnost buddhismus spíše formálně z hlediska ceremoniálního jako další institucionální kult, kdežto v 11. století se stále výrazněji šíří buddhistické učení o marnosti, nestálosti a osudové předurčenosti všech jevů jako součást životního postoje.

Zdá se však, že Mičitoši svým výběrem ještě málo podpořil nový, uvolněnější styl, neboť jeho sbírku kritizoval ve spise Nan gošúišó (Pokus o kritiku Gošúi) Minamoto no Cunenobu, zvláště za to, že ve sbírce opomenul význačné současné básníky, jimiž byli zejména Minamoto no Cunenobu a Óe no Masafusa, známý také jako básník čínsky psané poezie.

Toto nedopatření napravil Cunenobuův syn Minamoto no Tošijori, sinojaponsky Šunrai (zemřel 1129), v další císařské sbírce, kterou dal sestavit nyní již excísař Širakawa hóó. Byla dokončena pod názvem Kin'jówakašú (zkr. Kin'jóšú - Sbírka zlatých listů) roku 1124 a teprve ve třetí úpravě schválena roku 1127.

Podobně jako další sbírka má na rozdíl od ostatních místo standardních dvaceti pouze deset svazků. Obsahuje básně složené po sestavení sbírky Gosenšú (951), především však tvorbu současných básníků. Na prvním místě básně sestavovatele a jeho otce, dále Fudžiwara no Akisueho. Ve sbírce převažuje poezie vyjadřující se popisem konkrétního detailu, příznačná pro nový směr, a proto byla Kin'jóšú rovněž ostře kritizována, tentokrát z konzervativních básnických kruhů, jejichž význačným představitelem byl Fudžiwara no Mototoši, pravnuk Mičinagy.

Spory o styl poezie pokračovaly i nadále a při mimořádném významu poezie v tehdejší společnosti byly součástí politických sporů o vliv na císaře a excísaře. V poezii byla výsledkem kompromisní situace i bezvýrazná kompromisní sbírka Šikawakašú (zkr. Šikašú - Sbírka slov a květů), kterou v letech 1144

- 1152 sestavil Fudžiwara no Akisuke (zemř. 1155), syn Akisueho, sám ve své tvorbě rovněž zaujímající střední pozici mezi oběma soupeřícími směry. Šikašú má rovněž jen 10 svazků jako Kinjóšú, je nejmenší ze všech císařských sbírek a obsahuje převážně básně z období sporů po Gošúišú. Jsou v ní zastoupeny oba směry, avšak zejména básněmi stylově méně vyhraněnými.

Zatímco u dvora pokračovaly palácové spory o moc a o poezii, vznikaly a opět uhasínaly v provinciích již od poloviny 11. století nepokoje i krvavé boje mezi místními rody. Zanedlouho zasáhl neklid i hlavní město. Jeho strůjci byly zbohatlé kláštery, jež bojovaly, zatím jen mezi sebou, spíše o světskou moc než o doktrinu. Při klášterech vznikla postupně mnišská vojska a v letech 1080 až 1146 se střetla ve více než deseti větších bojích v hlavním městě a jeho okolí. Byly to předzvěsti vážnějších bojů v následujících desetiletích a neklid v celé zemi byl příznakem, že "zlatý věk" aristokratické kultury již patří minulosti.

Historické příběhy

V období Insei má japonsky psaná próza již takové postavení, že přestává být omezena pouze na zábavnou literaturu a začíná se objevovat japonsky psaná historická próza zabývající se uplynulou částí heianského období. Podle společného slova v titulu, kagami - zrcadlo, nazývá se malý soubor těchto děl "zrcadla"- kagami mono.

Jakýmsi spojovacím článkem těchto historických záznamů s předchozí literaturou typu monogatari je dílo Eiga monogatari (dosl. Příběh rozkvětu, volněji Příběh skvělé doby), jiným názvem Jocugi monogatari (Sled věků), jež líčí události Fudžiwarovského období zhruba od poloviny 10. století až do roku 1092. Má čtyřicet kapitol a skládá se ze dvou částí. První část zahrnuje třicet, druhá zbývajících deset kapitol a každá je napsána různými autory v různé době.

První část svým obsahem navazuje nejprve stručně na čínsky psané historické dílo Sandai džicuroku, soustřeďuje se zejména na dobu vlády Mičinagovy a končí po jeho smrti rokem 1028. Soudí se, že tato část byla dokončena kolem roku 1030 a za její autorku je považována básnířka Akazome Emon (asi 957--1041, Emon je přezdívka odvozená od hodnosti jejího otce), jež byla členkou družiny Mičinagovy manželky, měla přístup ke dvoru a byla provdána do rodiny Óe, dědičně se zabývající studiem dějin. Druhá část pak líčí postupný úpadek moci Fudžiwarů a byla dokončena koncem 11. století. Za autorku sedmi kapitol je považována Idewa no ben, dvorní dáma manželky císaře Goičidžóa (vládl 1016-1036), a zbývající tři se přisuzují neznámé dámě z jejího okolí. Všechny části jsou nicméně psány dosti podobným stylem, a to stylem monogatari silně ovlivněným postupy Gendži monogatari. Podání je poetizující, zřejmě však v zásadě usiluje o historickou věrnost faktů. Zejména v první části se snaží zdůraznit skvělost tehdejšího dvorského života, nevyhýbá se však líčení mocenských bojů a intrik Mičinagových a se soucitem uvádí osudy jeho

obětí. Jednotlivé kapitoly mají poetické názvy rovněž ve stylu Příběhu o Gendžim, jemuž je jako historický román důstojným protějškem. Zároveň je Eiga monogatari posledním významným dílem klasické ženské literatury.

Podobný obsah jako první část Eiga monogatari má první ze čtyř "zrcadel" - Ókagami (Velké zrcadlo). Zabývá se dobou od roku 850 do roku 1025 a je sestaveno podle vzoru čínských historických spisů z oddílů "císařové", "vzorné životopisy" a "dávné příběhy" (teiki, recuden, mukaši monogatari). Soustřeďuje se rovněž hlavně na období vlády Mičinagovy, předchozí doba je pojata jako pozadí k pochopení jeho doby. Na rozdíl od popisného postoje Eiga monogatari staví se však k událostem této doby i kriticky, a to z morálního hlediska.

Vedle kronikářského záměru je v díle zřetelný i záměr literární. Líčení dějin je opatřeno rámcovým příběhem, v němž je autor svědkem rozhovoru starce s dvojicí přes sto let starých manželů v chrámu před začátkem náboženského výkladu. Vyprávějí shromážděním o minulých událostech, vzájemně se doplňují a opravují a občas zasáhne poznámkami či otázkami i mladičký voják z posluchačstva. Stodevadesátiletý stařec Ójake no Jocugi je fiktivní postava (Ójake je historické rodové jméno, znamená však také "veřejný", "oficiální" a Jocugi znamená vlastně "dějiny") a jeho výklad představuje oficiální dějiny, postavy obou manželů pak představují neoficiální povědomí o událostech.

Ókagami má vedlejší titul Jocugi monogatari, který je zároveň narážkou na Jocugi, jiný název Eiga monogatari. O autorovi i době vzniku existuje řada zatím nedostatečně doložených teorií. Uvádějí se data kolem roku 1080 nebo kolem roku 1120, podle stylu a v podstatě učeneckého jazyka je autorem zřejmě muž dobře obeznámený s čínskými i staršími japonskými historickými díly.

Na Ókagami obsahově i stylově navazuje další "zrcadlo" - Ima kagami (Zrcadlo současnosti), patrně narážkou na starší název předchozího díla Furukagami (Staré zrcadlo - volněji Zrcadlo minulosti). Zachycuje události od roku 1025 do roku 1170, skladba je podobná jako u Ókagami, jen vedle oddílu "starých příběhů" obsahuje ještě oddíl "vyslechnutých (tedy současných) příběhů" (Učigiki). Také toto dílo je psáno jako vyprávění fiktivní osoby, zde stopadesátileté vnučky Ójake no Jocugiho, hlavní osoby Ókagami, která se jmenuje Ajame a byla ve službách paní Murasaki Šikibu, autorky Gendži monogatari.

Ima kagami se zabývá pouze událostmi u dvora a opomíjí ostatní bouřlivé děje líčeného období. Věnuje se také úvahám o poezii, v nichž zastává staromilské hledisko, dále se zamýšlí nad smyslem monogatari a věnuje kapitolu rozboru Gendži monogatari z hlediska buddhistického učení o osudovosti lidských skutků. Také autor Imakagami je neznámý, podle narážek v textu se soudí, že pocházel z rodu Minamoto, nebo byl jeho přívržencem, datum vzniku se klade do sedmdesátých let 12. století.

Přibližně ve stejné době jako Ima kagami vzniklo třetí "zrcadlo" - Mizu kagami (dosl. Vodní zrcadlo - volněji Průzračné zrcadlo). Doplňuje obě před-

chozí o události doby starší, od legendárního prvního císaře Džimmu až do roku 850. Obsahuje však pouze oddíl teiki (o císařích). V předmluvě se dílo uvádí jako zápisky třiasedmdesátileté mnišky na základě vyprávění mnichů, kteří je v horách vyslechli od mudrců poustevníků. Podání je silně zabarveno buddhistickou ideologií a jakýmsi druhým tématem díla jsou starší dějiny buddhistické nauky v Japonsku, jimž je věnováno mnoho pozornosti. Za autora Mizu kagami je považován jinak literárně málo známý ministr Nakajama no Tadačika. Bývá mu někdy přisuzováno i autorství Ima kagami, což je však z hlediska stylu i literární úrovně nepravděpodobné.

Vzhledem k tomu, že po starších oficiálních historiích Rikkokuši nebyly již sestavovány oficiální historické spisy, počítá se se "zrcadly" přes jejich výrazně literární charakter také jako s vedlejšími historickými záznamy (zašši).

Sbírky vyprávění

Na přelomu 11. a 12. století rozšiřuje se dosud úzce dvorský obzor literatury o tematiku vyprávěných příběhů a také o zájem o lidová vyprávění. Vznikají tak první díla nového žánru sbírek rozmanitých příběhů později nazvaného <u>secuwašú</u> (sbírky vyprávění). Významným dávným předchůdcem tohoto žánru je čínsky psaná sbírka buddhistických a strašidelných příběhů zčásti čínského a zčásti japonského původu Nihonkoku gembó zen'akurjó iki (zkr. Nihonrjó iki - Podivuhodné záznamy o zjeveních dobrých i zlých duchů v Japonsku), kterou sestavil mnich Kjókai roku 822, v době kdy ještě převládala čínská literatura a uzavřená dvorská společnost se teprve vytvářela.

Největší a nejvýznamnější sbírkou tohoto druhu je rozsáhlá sbírka <u>Kondžaku monogatari šú</u> (zkr. Kondžaku monogatari; slovo "kondžaku" je sinojaponské čtení stereotypního začátku jednotlivých vyprávění "Ima wa mukaši" - "Dnes už je to dávno"). Sbírka má 31 svazků, z nichž se tři nedochovaly, a původně obsahovala přes 1200 příběhů. Je rozdělena do tří oddílů, v nichž jsou zařazeny příběhy indického, čínského a japonského původu, tedy z celého tehdy známého světa. Vyprávění jsou převážně buddhistického charakteru, legendy, příklady podivných osvícení, osudových setkání apod. V prvních dvou oddílech jsou velmi zdařilé překlady či parafráze čínských předloh, v části japonské jsou převzaty některé příběhy ze starších sbírek tohoto typu, převážná většina však jsou vyprávění dříve nezaznamenaná.

Nejcenější jsou světská vyprávění obsažená ve třech svazcích japonské části, která jsou zřejmě napsána na základě ústního vyprávění příběhů převážně lidového původu. Vyprávění mají velmi rozmanitou tematiku, zahrnují příběhy o strašidlech, o loupežnících, o vraždách a podivných událostech, o siláckých kouscích a zvláštních dovednostech, o manželských rozporech, vyprávění humorná i hrdinská, i vyprávění vztahující se ke skutečným událostem. Děje se odehrávají s malou výjimkou ve všech tehdejších japonských pro-

vinciích a jednající osoby pocházejí ze všech vrstev tehdejší společnosti, od císařského dvora až po žebráky a zločince. Na rozdíl od dvorských monogatari není zde již ideálem krásný, uměnímilovný a přecitlivělý dvořan, nýbrž udatný, statečný a obratný bojovník, nebo chytrá lidová postava; nezřídka jsou také předmětem posměchu postavy hloupých a chamtivých mnichů.

Kromě stereotypního úvodu mají příběhy i stereotypní zakončení "to namu kataricutaetaru ja" ("tak se prý vypráví"), jež naznačuje, že jde o pouhý zápis - styl vyprávění je však zřejmě umělý, i když obsahuje četné kolokviální až vulgární výrazy. Zároveň jazyk příběhů má některé prvky učeneckého jazyka se značným množstvím sinojaponských výrazů a obratů, způsob psaní rovněž připomíná učená pojednání, tím že používá kromě znaků katakany (dvorská literatura byla psána hiraganou). Sbírka je také nejstarším dochovaným dílem, kde bylo použito k zápisu kombinace znaků s koncovkami připsanými kanou podle principu semmjógaki, tj. způsobu kandži kana madžiri bun, kterého se v upravené podobě používá pro zápis japonštiny dodnes.

Sbírka kromě své nesporné literární hodnoty je také cenným materiálem pro studium jazyka z konce heianského období i pro poznání některých prvků života lidových vrstev a ukazuje mimo jiné, že v této době již buddhistické učení proniklo i mimo dvůr a kláštery. Autorství sbírky je nejasné. Není ani zřejmo, zda jde o dílo jednoho nebo více autorů. Lze pouze určit, že bylo dovršeno koncem 11. století a že autor, nebo alespoň některý ze spoluautorů byl učený mnich. Jedna z teorií předpokládá, že autorem jádra sbírky byl Minamoto no Takakuni (1003-1077), pověřený rada z Udži (Udži gondainagon), a že byla později doplněna jinými autory. Podkladem této teorie jsou záznamy o nedochované sbírce Udži dainagon monogatari a údaje v předmluvě pozdější sbírky ze 13. století Udži šúi monogatari (Doplněné příběhy z Udži), která také obsahuje 80 příběhů shodných s Kondžaku monogatari. Někteří moderní autoři, zejména Akutagawa Rjúnosuke, Kikuči Kan, Hori Tacuo aj., využili bohatého motivického materiálu Kondžaku monogatari jako podkladu pro vlastní tvorbu.

Podobný charakter má i další sbírka neznámého autora, patrně mnicha, Učigiki šú (Sbírka vyslechnutých vyprávění). Obsahuje rovněž oddíly indických, čínských a japonských vyprávění, a přestože se patrně nezachovala v úplnosti, byla zřejmě mnohem menšího rozsahu než sbírka předešlá. Z 27 dochovaných vyprávění má 20 stejný námět s obdobnými vyprávěními v Kondžaku monogatari, jsou však zpracována zcela jiným způsobem a také jejich jazyk je daleko bližší mluvenému. Jediný dochovaný exemplář je opis z roku 1134, soudí se však, že sbírka vznikla kolem r. 1100.

Na pomezí historických příběhů a vyprávění je sbírka Kódanšó napsaná mírně japanizovanou čínštinou a zachycující vyprávění význačného sinologa a historika Óe no Masafusy (1040-1111; "Kó" v názvu je sinojaponské čtení slabiky "e" autorova jména, "dan" znamená vyprávění, "šó" pak "pokus" - volný překlad názvu sbírky tedy je Pokus o záznam vyprávění Óeových). Soudí se také, že autorem zápisu je některý ze spolupracovníků Óeových. Sbírka obsahuje vzpomínky na veřejný život u dvora, názory na čínskou poezii, náboženství aj.

Pozdně klasická poezie

V polovině 12. století se mocenské spory u dvora přiostřily. Roku 1156 vznikl svár mezi dvěma excísaři (Toba a Šútoku), jehož chtěl využít Fudžiwara no Jorinaga, při čemž se opíral o podporu vojsk venkovské šlechty. Tyto boje se nazývají Hógen no ran (nepokoje éry Hógen) a na obou stranách excísařů bojovaly i vojenské oddíly dvou význačných vojenských rodů Taira a Minamoto. Vítěznou stranu vedli Taira no Kijomori a Minamoto no Jošitomo, kteří vzpouru potlačili a sami se stali hlavními představiteli svých rodů.

Oba rody, nazývané také sinojaponsky Heike nebo Hei (Taira) a Gendži nebo Gen (Minamoto), odvozovaly svůj původ od císařských princů a podobně jako Fudžiwarové členily se do mnoha větví, dále rozlišovaných jménem císařského předka nebo jménem místním. Tak Taira no Kijomori byl hlavou větve Ise Kammu Heiši (též Ise Heiši) a Minamoto no Jošitomo vedl tehdy rod Seiwa Gendži.

Roku 1159 došlo k dalším bojům nazývaným Heidži no ran (nepokoje éry Heidži), tentokrát jednak mezi dvěma větvemi Fudžiwarů a jednak mezi Kijomorim a Jošitomoem. Vítězem se stal Kijomori a moc Fudžiwarů i Minamotů byla potlačena. Kijomori byl odměněn úředními hodnostmi, na krátký čas zastával dokonce nejvyšší hodnost daidžódaidžin, pak hodnost šikken (regent) a prakticky nastoupil do bývalé role Fudžiwarů. Podle jejich vzoru také učinil svou dceru císařskou manželkou a jejího syna roku 1180 císařem Antoku.

Moc rodu Taira však netrvala dlouho, již roku 1180, rok před smrtí Kijomoriho, shromáždil Joritomo, syn Minamoto no Jošitomoa, vojska a po počátečních porážkách upevnil svou moc ve východních provinciích. Roku 1183 pak vtrhl se svým vojskem do hlavního města Minamoto no Jošinaka (známý též jako Kiso Jošinaka, podle středojaponského kraje Kiso, kde vyrůstal) a zahnal Kijomoriho nástupce do západních provincií, kam s sebou odvlekli i nedospělého císaře. Jošinaka se pokoušel zaujmout postavení Kijomoriho, avšak již následujícího roku vojska Joritomoova, jež vedli jeho bratři Jošicune a Norijori, porazila nejprve Jošinaku a pak v bitvách u Ičinotani, u Jašimy a roku 1185 v námořní bitvě u pobřeží Dannoura i zbylá vojska rodu Taira. V bitvě u Dannoury zahynul i císař Antoku a novým císařem se stal Gotoba (Toba II.).

Jorimoto byl roku 1192 jmenován šógunem, tj. vrchním velitelem vojsk, generalissimem. Vymohl si císařský výnos, na jehož základě dosadil do všech provincií vojenské velitele. Ti byli podřízeni vojenské vládě, kterou Joritomo založil již roku 1180 pod názvem bakufu (hlavní stan) a jež měla sídlo v Kamakuře nedaleko dnešního Tokia. Tím dostaly feudální prvky ve správě země, zřetelně sílící již od 10. století, i své formální vyjádření, a období mezi lety 1192-1333, zvané kamakurské, se chápe jako první období upevňování feudalismu v Japonsku.

Nové zřízení se však prosazovalo pozvolna a zejména v literatuře se zpočátku projevuje jen novou tématikou historických příběhů. Poezie si ještě dos-

ti dlouho uchovává svůj dvorský charakter a teprve v tomto období vlastně završuje vývoj klasického období. Lze tedy kamakurské období v literatuře chápat jako období přechodné mezi klasickou kulturou heianskou a rozvinutou kulturou středověkou následujícího období Muromači.

I za pohnutých událostí druhé poloviny 12. století pokračoval dále vývoj dvorské poezie. Jejími hlavními tvůrci i konzumenty byla uzavřená dvorská společnost, pro níž podle čínského vzoru byla poezie jednou z nejzávažnějších společenských činností. Vzhledem k lyrickému charakteru poezie tanky, která tehdy již byla jedinou poetickou formou, staly se pak daleko závažnějšími otázky stylu než tematiky, takže se společenské změny projevují v poezii jen velmi nepřímo.

Snahy po obnově stylu nacházejí významného představitele v osobě putujícího mnicha Saigjóa (Saigjó hóši, 1118-1190). Jmenoval se Sató Norikijo a byl důstojníkem císařské gardy, což byla dědičná funkce rodiny Sató. Již v mládí vynikal vojenskými schopnostmi a byl znám i v básnických kruzích hlavního města. Ve třiadvaceti letech se z osobních pohnutek i ze zklamání z úpadku veřejného života stal mnichem. Jako mnich putoval do severovýchodních provincií po stopách mnicha Nóina, později na ostrov Šikoku do rodiště jednoho ze zakladatelů buddhismu v Japonsku, Kúkaie. Značnou část života strávil v klášteře na hoře Kója, středisku významné heianské sekty šingon, obnovil však své styky s básníky hlavního města a i ve stáří se vydával na dlouhé cesty. Jeho básně z cest provázené i delšími úvody (kotobagaki) se blíží krátkým cestovním deníkům.

Sagjóova poezie dále propracovává uvolněný nový styl, dává novou náplň tradičním motivům, rozšiřuje je o nová pozorování a prohlubuje osobním zážitkem. Přírodní motivy v jeho básních se často stávají symbolickým vyjádřením nevyslovené myšlenky či úvahy. Značná část jeho poezie má reflexivní charakter a ve svých příležitostných básních často poukazem na marnost a pomíjejícnost světské moci vyjadřuje svůj zármutek nad boji a intrikami své doby.

Jeho básně do roku 1179 jsou shromážděny v "domácí" sbírce Sangašú (Domácí sbírka z hor), zbývající v dalších dvou menších sbírkách, které byly nalezeny až po roce 1925, a to : Kikigakišú (Sbírka slyšeného a zapsaného) a Kikigaki zanšú (Doplňující sbírka slyšeného a zapsaného). ("Domácí" sbírky, kašú, na rozdíl od antologií obsahují básně jednoho autora.)

Větší část jeho tvorby vznikala mimo okruh oficiální poezie, mezi mnichy a na cestách, měla však velký vliv na rozvoj nového stylu, jehož uznávaným představitelem se Saigjó stal na sklonku života, a také v císařských sbírkách z tohoto i následujícího období je jeho dílo hojně zastoupeno.

Mezi dvorskými básníky se v této době hojně uvažovalo o teorii poezie. Byla sepsána řada poetik a úvah o poezii nazývaných karon a navazujících na čínské poetiky i poetiky japonské z předchozích období, které byly věnovány převážně poezii čínské.

Význačným teoretikem spíše než básníkem tohoto období byl Fudžiwara no Kijosuke (1103-1177), syn Akisukeho. Ve svém pojetí poezie byl zastáncem staršího stylu a zachytil jej v několika spisech až učebnicového charakteru, např. Waka šogakušó (Úvod do studia japonské poezie). Kromě toho napsal řadu výkladů a komentářů ke starším císařským sbírkám včetně Man´jóšú a také k Ise monogatari, Jamato monogatari a jiným prozaickým dílům. Stal se tak předchůdcem tradiční japonské filologie. Uznání ve dvorské společnosti se mu však dostalo poměrně pozdě, teprve po roce 1160, kdy byl pověřen sestavením císařské sbírky poezie, která však nebyla schválena a tudíž se mezi čokusenšú nepočítá, protože císař Nidžó, jenž příkaz vydal, mezitím zemřel. Je to sbírka Zoku šikašú (Pokračování Šikašú).

Hlavní osobností dvorské poezie této doby (12. století) byl Fudžiwara no Tošinari (1114-1204, je znám také pod jménem Šunzei, což je sinojaponské čtení znaků jeho jména Tošinari). Jeho otec byl rovněž dosti známý básník, sám Šunzei se od mládí účastnil básnických soutěží, roku 1138 se stal žákem Fudžiwara no Mototošiho a získal od něho poučení o básnické tradici Kokinšú. Sám však se přikláněl ve své tvorbě k novému stylu, zejména v pojetí Minamoto no Tošijoriho, byl také v blízkých stycích se Saigjóem a zřejmě se inspiroval jeho poezií. Všeobecného uznání se mu dostalo kolem roku 1170, kdy se stal autoritou v oblasti poezie a nejváženějším rozhodčím při básnických soutěžích. Byl také roku 1183 pověřen sestavením další císařské sbírky Senzaiwakašú (zkr. Senzaišú, Sbírka tisíce roků, schválena 1188). Vybral do ní básně za předchozí dvě století, dále básně, které nebyly pojaty do Gošúišú, zejména však básně současníků. Pozoruhodné je, že do této sbírky byly poprvé zařazeny v nezanedbatelném počtu básně příslušníků vojenských rodů, což svědčí jednak o tom, že dvorská poezie poněkud zmírnila svou uzavřenost, jednak o tom, že tvorba klasické poezie ve skutečnosti již nebyla omezena pouze na hlavní město.

Nejvíce přispěl Šunzei k vývoji klasické poezie tím, že se snažil harmonizovat a smiřovat oba soupeřící směry, staromilský a uvolněný nový směr, a napomohl tak vytvoření bohatého a působivého stylu pozdně klasického. Působil zejména svými výroky při básnických soutěžích, kdy získával uznání obou stran tím, že v hodnocení zdůrazňoval spíše kvalitu a hloubku dané básně, než její vnější stylové příznaky. Podobný směrově tolerantní a harmonizující, avšak náročný přístup se jeví i ve sbírce Senzaišú. Proti konvenční dekorativnosti prosazoval pojmy "hloubky" (júgen) a "přemíry citu" (jodžó) v tom smyslu, že citový obsah básně má "doznívat" ještě dlouho po jejím přečtení.

Šunzei sice napsal několik poetik, zejména Korai fútaišó (kolem 1200, volně:Nástin dosavadních způsobů a stylů poezie - dějiny poezie od Man´jóšú po Senzaišú), své názory však vyjádřil velmi neurčitě spíše hodnocením příkladů. Podobným způsobem je sděloval zřejmě i svým současníkům, jak jsou zachovány v podobě výroků rozhodčího při uta awase. Stal se tak vlastně učitelem celé jedné generace básníků a při svém vysokém věku mohl ještě být svědkem vyvrcholení staletého vývoje poezie formy tanka na počátku 13. století v tvorbě této generace.

Poezie z počátku 13. století, tedy již v historickém období Kamakura, navazuje plynule na předchozí vývoj a nabývá velkého rozmachu, srovnatelného s jejím prvním vrcholným obdobím v době sestavení sbírky Kokinšú. Lze soudit, že s postupujícím úbytkem císařské moci věnoval dvůr značnou část své energie právě poezii. Zde jeho postavení bylo nesporné a v jejím vidění světa a formulaci pocitů byla obsažena jeho ideologie potvrzovaná dlouhou historií, v níž právě poezie byla vlastně jedním z hlavních obřadů své společnosti. Císař Gotoba (1180-1239), sám význačný básník, již v devatenácti letech odstoupil ve prospěch svého nezletilého syna a jako excísař věnoval mnoho pozornosti básnictví v ohledu tvůrčím i společenském. U dvora tehdy působila velká skupina znamenitých básníků, kromě již jmenovaných (Šunzei, Gotoba), zejména Fudžiwara no Ietaka (1158-1237), žák Šunzeiův, Fudžiwara no Jošicune (1169-1206), význačný dvořan císaře Gotoby, mniši Džien (1155-1225) a Džakuren (zemř. 1202) a přední básnířka své doby, princezna Šikiši (zemřela 1201, Šikiši naišinnó, též Šokuši).

Konala se opět častěji a ve větším měřítku uta awase, z nichž nejznámější je tzv. Sengohjakuban uta awase z roku 1201 (Básnická soutěž o 1500 kolech), na níž třicet nejlepších básníků předneslo po stu básních. Soutěž řídilo deset rozhodčích, zejména Šunzei, Jošicune a teoretik a znalec Kokinšú, Kenšó (zemřel 1210), syn Akisukeův a přívrženec tradičního stylu. Záznam z této soutěže je prvořadým materiálem pro poznání vývoje poezie a hodnotících postojů té doby. Byla také obnovena činnost Úřadu pro poezii (wakadokoro), v předchozím století značně zanedbávaná.

V tomto prostředí plném horlivého zájmu o poezii, v níž již zcela převládl styl Saigjóův a Šunzeiův, stal se po Šunzeiovi prvním teoretikem a uznávanou autoritou ve věcech básnických Šunzeiův syn Fudžiwara no Sadaie (1161-1241, jako jeho otec je v literární historii znám spíše pod sinojaponským čtením svého jména - Teika). Teika neměl smířlivou povahu a diplomatický způsob jednání svého otce, což přispělo kromě několik konfliktů v mládí (patří k nim i údajná milostná aféra s princeznou Šikiši) k tomu, že jeho hodnostní postup byl neúměrně pomalý ve srovnání s postavením a oceněním, jehož dosáhl v oblasti poezie svou básnickou virtuozitou a hloubkou teoretických úvah.

Ve svém pojetí poezie navázal na svého otce, kromě "hloubky" a "nadbytku citu" však požadoval, aby báseň měla také "podmanivou eleganci" (jóembi). V tomto spojení myšlenky, osobního citového prožitku a formální dokonalosti, jež je určitým návratem k tradičním principům, lze vidět příznak vyvrcholení klasické poezie. V oblasti formální prosazoval Teika princip básnické citace (honkadori), tj. zapojení části, příznačného motivu nebo charakteristické nálady starší básně do básní nových. I tento princip, který je zřejmým návratem a jehož účinnost předpokládá u konzumenta hlubokou znalost starší básnické produkce, lze chápat jako dovršení a uzavírání celého předchozího vývoje.

V témže duchu je pojata i další, v pořadí osmá, císařská sbírka Šinkokinwakašú (1205, zkr. Šinkokinšú, Nová sbírka starých a současných básní, nebo také Nová Kokinšú), která spolu s předchozími sbírkami je chápána jako skupina Osmi císařských sbírek (Čokusen hačidaišú). Pro svou úroveň je tato skupina stavěna do protikladu ke zbývajícím třinácti císařským sbírkám.

Šinkokinšú byla sestavena na příkaz excísaře Gotoby, který se také sám hojně podílel na práci skupiny sestavovatelů. Do této skupiny jmenoval Gotoba i Teiku, přestože nesouhlasil s jeho formálními principy a sám se přikláněl k návratu k nejstaršímu prostému stylu poezie Man´jóšú. Lze říci, že pojetí sbírky k jejímu prospěchu do značné míry ovlivnila právě konfrontace názorů Gotoby a Teiky. Jak naznačuje již název sbírky, má podobný shrnující charakter jako slavná sbírka Kokinšú. Podle jejího vzoru obsahuje básně od nejstarších dob až po současnost, nejen básně vytvořené od předchozí sbírky, jako tomu bylo převážně u ostatních sbírek skupiny Hačidaišú. S nesmírnou péčí byl v Šinkokinšú doveden k vrcholu kompilační princip započatý ve sbírce Kokinšú. Ve dvaceti tradičních tematických svazcích sbírky jsou básně řazeny nejen na základě postupného rozvíjení daného širšího tématu, ale i s ohledem na stylovou shodu či kontrast sousedních básní a jejich zvukové i gramatické prvky, takže jednotlivé svazky nebo jejich příznačné části vytvářejí plynule související poetická pásma a samo sestavení sbírky lze chápat jako samostatné umělecké dílo typu jakési "básnické koláže". Proti sbírce Kokinšú převažují v Šinkokinšú básně úvahové nad milostnými a pro celkové ladění, zdůrazňující buddhistický pojem pomíjejícnosti, je příznačné mj. také to, že jedním z nejhojněji zastoupených básníků je Saigjó. Výrazně je v ní uveden současný styl, obsahuje např. přes 80 básní z velkého Sengohjakuban uta awase, jež bylo zřejmě jakousi přípravou k jejímu sestavení.

Šinkokinšú lze po všech stránkách považovat za vrcholný a uzavírající soubor, reprezentující to nejlepší, co bylo v japonské poezii vytvořeno za celé klasické období. Jsou v ní zastoupeni všichni význační básníci, o nichž byla řeč na předchozích stránkách.

Následující sbírka Šinčokusenwakašú (1232, zkr. Šinčokusenšú - Nová císařská sbírka básní), která zahrnuje básně zejména oficiálního stylu, má jako celek nesrovnatelně nižší úroveň než Šinkokinšú a zahajuje řadu Třinácti sbírek (Džúsandaišú, poslední byla sestavena roku 1439), která reprezentuje ustrnování, formalizaci a postupný úpadek klasické poezie v následujícím období, kdy císařský dvůr měl v podstatě rovněž jen formální funkci v životě společnosti. Sestavením této sbírky byl pověřen Teika, jemuž se tak dostalo cti být prvním básníkem v dějinách čokusenšú pověřeným sestavením dvou císařských sbírek. Toto pozdní dílo zestárlého a chorého Teiky tak přímo symbolicky odráží zvrat doby i poezie.

Ve svém vrcholném tvůrčím období měl Teika řadu žáků, z nichž nejvýznamnější byl Minamoto no Sanetomo (1192-1219), syn šóguna Joritomoa, který se ve dvanácti letech po zavraždění svého bratra stal třetím šógunem z rodu Mina-

moto. Zajímal se o dvorskou poezii a na jeho přání pro něho Teika napsal jeden ze svých teoretických spisů, Kindai šúka (1209, Vynikající básně nedávné doby).

Kindai šúka je poměrně krátké poučení varující nepřímo jak před krajnostmi nového stylu, tak před přílišným napodobováním stylu archaického (Man´jóšú) Podle obvyklého způsobu starších čínských i japonských poetik je připojena série vzorových básní, v tomto případě však seřazených tak, že vytvářejí souvislý celek podle kompilačního principu Šinkokinšú. Také další, podrobnější Teikův teoretický spis Maigecušó (1219, Pokus každého měsíce) podle některých teorií byl určen Sanetomovi. Je to odpověď na básnické pokusy zasílané Teikovi každý měsíc a je v ní podrobněji vyložena jeho teorie "podmanivé elegance". Kromě několika dalších teoretických úvah o poezii navrhl Teika také některé pravopisné úpravy v psaní hiraganou (nebo jsou mu připisovány), které pak v pozdější době byly známy jako Teikův pravopis (Teika kanazukai). Teika také sám opsal nebo dal opsat řadu básnických i prozaických děl uplynulého období. Značná část těchto starších děl je dochována jenom právě v opise pořízeném Teikou, nebo v mnoha případech jsou jeho opisy nejúplnější a jeví se nejspolehlivější.

K dílu Teikovu se řadí i jeho deník Meigecuki (Záznamy za úplňku), v němž jsou záznamy od roku 1180 po padesát šest let až do roku 1236. Tento deník zachycuje jak Teikovy úvahy o poezii, tak bezprostřední líčení života dvorské společnosti i rozpory mezi dvorem a vojenskou šlechtou; je významným materiálem pro poznání osobnosti autorovy i jeho životního prostředí.

O atmosféře uzavírajícího se období dlouhé tradice se zdají svědčit také různé typy antologií vznikající v této době. Je to jednak opět patrně Teikova antologie Hjakunin iššu (asi 1237, Sto básní od sta básníků, známá též jako Ogura hjakunin iššu - Ogura je místní jméno části Kjóta), která obsahuje po jedné básni předních autorů od nejstarších dob až po začátek 13. století. Tato sbírka byla v pozdějších staletích až do nedávné doby velmi populární a byla využívána i ve výtvarném umění a ve společenských hrách.

Jinou sbírkou z této doby je zřejmě i zmíněná již antologie starších monogatari, Cucumi čúnagon monogatari. O něco později, 1271, vznikla také antologie Fújó wakašú (Sbírka listí ve větru), která obsahuje básně ze starých monogatari s krátkými komentáři, seřazené podle vzoru císařských sbírek.

Sanetomo se věnoval poezii s velkým zaujetím. Byl vlastně šógunem jen formálně, skutečnou moc na sebe strhl rod Hódžó ve funkci regentů (šikken) vojenské vlády. Sanetomova poezie, obsažená v jeho "domácí" sbírce Kinkaiwakašú (1213-1219, Sbírka básní Kinkai, název je složitou narážkou na jednu ze Sanetomových úředních hodností), je psána jednak v duchu Saigjóa a Šunzeie, jednak evokuje archaický styl Man´jóšú a byla i v pozdější době velmi ceněna pro svou mladistvou svěžest a pro netradiční, romantizující pohled na přírodu. Sanetomo byl také posledním šógunem z rodu Minamoto, po jeho zavraždění 1219,

se upevnila moc rodu Hódžó, formální funkce šóguna byla obsazována příslušníky rodu Fudžiwara a později císařskými princi. Roku 1221 se ještě pokusil excísař Gotoba o vzpouru proti nadvládě Hódžó, nepodařilo se mu však obnovit císařskou moc a byl poslán do vyhnanství, podobně jako dva jeho synové, excísaři Cučimikado a Džuntoku.

K předním básníkům doby Šinkokinšú patřil také Kamo no Čómei (1153 - - 1216, jméno Čómei je sinojaponské čtení jeho osobního jména Nagaakira). Byl synem vyššího šintoistického kněze, v mládí sloužil u dvora, po úmrtích ve vlastní i císařské rodině však opustil službu, věnoval se poezii, hudbě a toulkám. Roku 1201 byl v uznání svých básnických schopností jmenován členem obnoveného Úřadu pro poezii, nebyl však pro svůj nedosti urozený původ přizván k účasti na sestavení Šinkokinšú. V téže době mu bylo intrikami zabráněno nastoupit dědičný kněžský úřad. Nedlouho potom se stal buddhistickým mnichem, asi pět let žil v blízkém okolí hlavního města a nakonec se usídlil v horách poblíž Udži v poustevnické chýši veliké jeden čtverečný sáh (hódžó) a vysoké sedm stop. Ve své poustevně se věnoval zejména umění. Napsal karon (úvahy o poezii) Mumjóšó (asi 1210, Bezejmenný pokus), pak strávil krátký čas na pozvání Sanetomoa v Kamakuře, jež se stala novým centrem buddhistické kultury, vrátil se však do své chýše a roku 1212 napsal své nejznámější dílo Hódžóki (Zápisy z poustevny - slovo hódžó je narážkou na její rozměr).

Hódžóki patří do žánru zápisků (zuihicu), jsou psány vynikající heianskou prózou, jejíž mužský, učenecký charakter se na rozdíl od ostatní japonské prózy té doby neprojevuje v oblasti slovníku a skladby, nýbrž v určité uměřenosti a pravidelnosti stylu. Obsahuje záznamy vzpomínek na pohnutou dobu bojů, požárů, taifunů, zemětřesení a hladomoru ke konci 12. století, nostalgická zamyšlení nad bývalou slávou císařského dvora a buddhisticky laděné úvahy o nicotnosti a pomíjejícnosti tohoto světa.

K Čómeiovu dílu se obvykle počítá také sbírka vyprávění Hoššinšú (asi 1215, Sbírka konverzí); obsahuje vyprávění o různých zážitcích a příhodách, jež vedly jednající osoby k rozhodnutí stát se mnichy. Je to jedna z nejlepších z množství sbírek vyprávění (secuwa šú) z období Kamakura a zřetelně dokumentuje, jak rychle se nové buddhistické školy šířily do všech vrstev společnosti.

Fudžiwara no Teika zemřel jako poslední z velkých básníků vlastně ještě heianských. Jeho postavení "prvního dvorního císařského básníka a teoretika" po něm připadlo jeho synovi Tameiemu (1198-1275), který se tak stal pokračovatelem vedlejší větve rodu Fudžiwara, založené Šunzeiem a nazývající se Mikohidari. Tameie jako básník nedosahoval kvalit svého děda a otce. Byl velmi plodný básník, ale jeho poezie příliš lpí na rodinných tradicích, je poněkud nevýrazná a neosobitě plynulá. Byl pověřen účastí na sestavení dalších dvou císařských sbírek Šoku gosenwakašú (1251, Pokračování sbírky Gosenšú) a Šoku kokinwakašú (1265, Pokračování sbírky Kokinšú), které však svým stylem i průměrností navazují na styl druhé sbírky Teikovy. Tameie zanechal několik sbírek "do-

mácích" i soukromých záznamů z uta awase a teoretický spis (karon) Eiga ittai (Základy skládání básní) v němž vyložil a usoustavnil zásady svého otce, takže se v pozdějších letech stal základním spisem oficiální básnické školy.

Po smrti Tameieově stalo se dědictví básnické tradice školy Mikohidari předmětem sporů mezi jeho třemi syny. Výsledkem sporů bylo, že vznikly tři nové školy, Tameudžiho škola Nidžó, Tamesukeho škola Reizei a Tamenoriho škola Kjógoku. Jako pravý pokračovatel tradice vystupoval Tameieův nejstarší syn Tameudži, jehož škola Nidžó (nazvané podle kjótské ulice v níž sídlil), až do nové doby reprezentovala nejsilnější proud tradiční poezie a snažila se uchovávat tradice zakladatelů rodu Šunzeie a Teiky. Škola Kjógoku (nazvaná rovněž podle kjótského místního jména) naproti tomu hlásala rozvíjení a uvolňování ustrnující tradice. V osobě Tameieova vnuka Tamekaneho (1254-1332) z ní vzešel představitel snah o neformální poezii z konce 13. století. Tyto snahy se projevily také v císařské sbírce Gjokujówakašú (1312, zkr. Gjokujóšú, Sbírka nefritových listů, volně: Sbírka vzácných listů), kterou sestavil Tamekane a jež svým stylem příznivě vybočuje z monotónnosti ostatních pozdních císařkých sbírek. V další generaci tato škola zanikla. Její tradici osobitější a neformálnější poezie pak převzala méně vlivná škola Reizei, z níž však v pozdější době vzešlo několik originálních básníků i teoretiků.

V souvislosti s básnickými i hmotnými dědickými spory mezi syny Tameieovými vstoupila do literatury i jeho druhá vedlejší žena, matka Tamesukeho, známá pod svým mnišským jménem Abucu ni (kolem 1225-1283). V mládí byla dvorní dámou, uznávanou básnířkou, známou svou sečetlostí v heianské literatuře. Podobně jako její manžel Tameie vstoupila na sklonku života formálně do mnišského stavu. Kromě deníku Utatane (Zdřímnutí), v němž líčí své mládí v hlavním městě a cestu do provincie Tótómi, je nejznámější její cestovní deník Izajoi nikki (kolem 1279, Deník šestnácté noci - podle data, kdy se autorka vydala na cestu, jiný název deníku je Abucu ki - zápisky Abucu). Napsala jej při příležitosti své cesty do Kamakury, k soudnímu úřadu vojenské správy příslušnému pro majetkové záležitosti. Pohnutkou k této cestě byl právě spor mezi syny Tameieovými, Tameudžim a Tamesukem o dědictví šóenu a také důležitých písemností týkajících se poetické tradice rodu. Energická Abucu ni chtěla v Kamakuře vymoci příznivé rozhodnutí pro svého syna, výroku se však do své smrti nedočkala, protože vojenská vláda byla v té době právě plně zaujata politickými a hospodářskými důsledky druhého vpádu mongolských vojsk (1281) a očekávaného vpádu třetího, který se však neuskutečnil. Deník má tři části, v první líčí okolnosti a pohnutky cesty, ve druhé vlastní cestu a ve třetí marné čekání v Kamakuře. Je psán zcela ve stylu heianských ženských deníků, v tomto smyslu je vlastně také ještě dokladem přetrvávání principů heianské literatury, a je v této době již ojedinělým dílem ženské prózy.

Cestu do Kamakury mají za námět ještě dva cestovní deníky neznámých autorů Kaidóki (1223, Záznamy z Tókaidó - cesta spojující hlavní město s východními provinciemi) a Tókan kikó (1242, Deník z cesty do východních provincií). Oba autoři jsou mniši, kteří se rozhodli navštívit slavné kláštery a chrámy

v Kamakuře a vzhledem k obdobnosti námětu je i rozvržení obou deníků na tři části podobné jako u deníku Abucu ni. Styl i jazyk obou deníků je silně ovlivněn čínštinou a je charakteristický pro novou prózu kamakurského období. Tókan kikó je považován z hlediska jazyka za stylově horší, avšak obsahově zajímavější než Kaidóki, a zabývá se také více popisem pozoruhodností tehdejší Kamakury. Zvláště oceňován byl způsob jeho líčení cesty, který byl později napodobován v četných dalších dílech.

Výpravná próza typu monogatari i ve 13. století stále ještě obměňuje motivy Gendži monogatari a starších heianských monogatari, jejich úrovně však nedosahuje. Autoři příběhů jsou většinou neznámí, právě tak i doba jejich vzniku. Na 13. století lze však soudit podle učeneckých čínských prvků v jazyce, podle výrazného buddhistického ladění a podle mísení dvorského prostředí s prostředím provincií. V těchto příbězích doznívá tradice monogatari jako žánru. I když slova monogatari v názvech děl bylo hojně používáno i později, jako určitá literární forma se již dále nerozvíjely. Další literární vývoj navazoval na variantu monogatari - historické příběhy.

Období rozkvětu monogatari je uzavřeno také vznikem nejstarší dochované literární úvahy o próze Mumjózóši (kolem 1200, Bezejmenný sešit). Autor je neznámý, uvádí se obvykle Šunzei nebo spíše jeho dcera. Úvaha navazuje na rámcový příběh vyslechnutého rozhovoru mladých žen o monogatari a probírá kriticky Příběh o Gendžim a řadu dochovaných i dnes již ztracených heianských monogatari z hlediska stylu i kompozice, dále i podle zajímavosti a morálky. Další část obsahuje hodnotící úvahy o význačných ženách heianského období, Ono no Komači, Sei Šónagon, Izumi Šikibu, Akazome Emon, Murasaki Šikibu aj., jak z hlediska povahy a života, tak z hlediska jejich uměleckého díla. Kritika je velmi jemná a celá úvaha se zdá mít za cíl apoteózu "zlatého věku" dvorské prózy.

Feudální hrdinský epos

Koncem 12. a začátkem 13. století vznikají jako nový literární útvar tzv. válečné příběhy (gunki monogatari nebo senki monogatari, též zkráceně gunki či senki - kroniky bojů). Jejich námětem jsou udatné činy a tragické osudy válečníků, zejména ze soupeřících rodů Taira a Minamoto v době první etapy feudálních bojů a formování vojenské vrstvy. Vytváří se v nich typ bc jovníka, pro nějž největší ctí je proslavit své jméno v bitvě a jehož hlavr ctností vedle neohroženosti a válečného umění je věrnost svému pánu až do s beobětování. Pozornost se v nich soustřeďuje zejména na líčení bitev a popi zbroje, jejich epizodická skladba však zahrnuje i lyrická líčení přírody a vložené příběhy milostné. Jsou psány smíšeným stylem klasické a učenecké ja ponštiny, tedy s výrazným podílem sinojaponských slov a vazeb, dodávajících mu určité tvrdosti, v japonském cítění "mužnosti" proti měkkému, "zženštilé jazyku klasických dvorských monogatari. V dialogických partiích je kromě to patrný vliv tehdejšího mluveného jazyka, zejména ve slovesném systému. V ně kterých zejména lyrických částech jsou příběhy rytmizovány a jejich součást jsou také četné básně formy tanka.

Autoři těchto epických skladeb zůstali neznámi. Je zřejmé, že válečné příběhy vznikly literární úpravou a propojením kratších příběhů v podstaté lidové orální tvorby, které byly přednášeny s doprovodem strunného nástroje biwa (podobá se loutně a jeho vzorem byla čínská pchi-pa) potulnými zpěváky tzv. biwa hóši. Tito zpěváci byli mnichy často však jen formálně. O uvedené původu těchto děl svědčí mj. také to, že i dochované záznamy zahrnují řadu variant nejen co do množství a sledu epizod, ale často i tak rozdílného zně ní, že jsou spíše variacemi téhož tématu. Literární úprava se opírá o starš historické příběhy, zejména čínsky psané, ale i o klasická monogatari s milostnou tematikou. Některé varianty jsou ovšem pozdějšího data a vznikly da šími úpravami přednašečů, kteří převzali zpracované texty do svého repertoáru.

Nejstarší válečné příběhy jsou Hógen monogatari a Heidži monogatari. Jsou v nich zpracovány události obou prvních ozbrojených sporů v hlavním měs tě, známých podle názvů ér, v nichž se odehrály. Vzhledem k podobnosti stylu se dříve soudilo, že oba příběhy vznikly přibližně v téže době a že jejich upravovatelem byl týž autor. Novější bádání však tuto domněnku nepotvrdilo, naopak, vedlo k závěru, že podobnosti textů vyplývají spíše z pozdějšího sbl žení obou příběhů v praxi recitátorů, protože vzhledem ke své tématické souvislosti bývaly součástí téhož souboru vyprávění.

Jak odpovídá skutečným událostem jsou v příběhu <u>Hógen monogatari</u> válečníci pouhými nástroji sporů a intrik příslušníků císařského dvora. Dvorští aristokraté jsou sice iniciátory dějů, líčení se však soustřeďuje především na činy a osudy vojáků. Tragickým momentem příběhu je okolnost, že vzhledem ke vztahu podřízenosti musí proti sobě bojovat členové téže rodiny. Je to ze jména situace, kdy Minamoto no Jošitomo jako příslušník vítězící skupiny je

donucen popravit svého otce Tamejošiho, jenž bojoval na straně opačné. Na straně poražených bojuje také další ze synů Tamejošiho, udatný Tametomo (jiným jménem Činzei Hačiró), který je v příběhu vylíčen jako vzor válečnických schopností a neohroženosti až nadlidských rozměrů, nemůže však odvrátit porážku a je nakonec poslán do vyhnanství.

V příběhu Heidži monogatari je již vylíčena poněkud jiná situace, kdy vojenské rody začínají využívat palácových sporů ke svým vlastním mocenským cílům. Zároveň však je zde zachycen počátek soupeřství rodů Taira a Minamoto, jejichž členové ještě v konfliktu předchozího příběhu bojovali vedle sebe, ale i proti sobě, v řadách vojenských skupin znepřátelených excísařů, kdežto zde již stojí proti sobě jako samostatné celky a bojují o získání nadvlády. Vzorem hrdinného bojovníka je příslušník poraženého tábora Minamoto no Jošihira (příjmím Akugenta), syn Jošitomoa. Jeho důstojným, nicméně v jednotlivých střetnutích podléhajícím soupeřem je mladší bojovník Taira no Šigemori, syn Taira no Kijomoriho. Boj končí dočasným vítězstvím Tairů, jež je začátkem mocenského vzestupu Kijomoriho. Moc rodu Minamoto je potlačena a z jeho hlavní větve zůstávají na živu jen čtyři mladší synové Jošitomoovi, z nichž zvláště Joritomo a tehdy sotva narozený Jošicune později obnoví boj obou rodů. (Jedna z četných verzí Heidži monogatari je spjata s jiným významným dílem japonského středověku, svitkovou malbou typu makimono, ilustrující formou pásma hlavní epizody příběhu).

Nejrozsáhlejším a nejrozvinutějším válečným příběhem je Heike monogatari (Příběh rodu Taira). Patří k vrcholným dílům starší japonské literatury a svou úrovní i významem je obdobou evropského rytířského eposu. Je dochován pod různými názvy v četných variantách, nejen z doby svého vzniku, ale i v pozdějších úpravách pro recitaci apod. Jeho jednotlivé epizody, motivy i postavy byly mnohokrát zpracovány až do doby zcela nedávné pro různé formy divadla i pro jiné literární žánry. Po Příběhu o Gendžim se tak Příběh rodu Taira stává dalším významným zdrojem japonské literární tradice.

Standardní varianty rozdělené do 13 nebo 20 oddílů se zabývají celou více než třicetiletou historií mocenského vzestupu a pádu rodu Taira, od budování organizace rodu a navázání kontaktů se dvorem, až po rozprášení rodu po vojenské porážce. Příběh volně dotváří, doplňuje a pozměňuje historické události a realistické popisy bojů s nadsazeným líčením udatenství obou soupeřících rodů, zvláště vítězného rodu Minamoto, střídá zejména v první části s lyrickými, poetickými scénami na téma lásky, přírody a umění. Příběh nemá povahu kronikářského vyprávění, nýbrž soustřeďuje se především na emocionálně působivé epizody, pro něž je ostatní text jen přípravou.

První tři oddíly se zabývají především postavou Kijomoriho a růstem jeho moci u dvora. V této části má Heike monogatari nejblíže k dvorským příběhům heianského období, z jejichž stylu také hojně čerpá. Další dva oddíly líčí přípravy vzpoury dvora proti usurpátoru Kijomorimu, počáteční vojenské neúspě-

chy Minamoto no Jorimasy a Joritomoa a zejména vzrušenou epizodu vypálení klášterů v Naře v boji Taira no Šigehiry s odbojnými mnichy. Oddíl šestý a sedmý líčí mj. smrt Kijomoriho spalovaného nadlidskou horečkou, vítězný postup Minamoto no (Kiso) Jošinaky, první porážky Tairů a jejich útěk z hlavního města. Oblíbenou epizodou je také vyprávění o Taira no Tadanorim, který se při útěku ještě vrátil do Kjóta, aby si u Šunzeie zajistil zařazení své básně do právě chystané císařské sbírky Senzaišú. Další dvě části se zabývají nástupem vojsk Joritomoových jimž velí jeho bratr Jošicune, jejich střetnutí s představitelem jiné větve téhož rodu Jošinakou, na něž se váže rovněž populární epizoda smrti Jošinaky a jeho statečné milenky Tomoe. Dále líčí také první velkou bitvu u Ičinotani, v níž Jošicune obchvatem zažene vojska Tairů na moře. Několik epizod je věnováno válečné smrti bojovníků Tairů, mj. i Tadanoriho, a také zajetí Šigehiry. Desátý oddíl je vlastně vloženou rozsáhlejší epizodou zabývající se hlavně osudem zajatého Šigehiry a zbabělého Taira no Koremoriho, vnuka Kijomoriho, který se tajně vzdálí z bojiště a stane se mnichem. V následujících dvou oddílech příběh vrcholí. Obsahují epizody kolem bitvy u Jašimy, zejména oblíbené scény, kdy Sató Cugunobu zachytí svou hrudí šíp určený Jošicunemu, a kdy vynikající lučištník Nasu no Joiči na neuvěřitelnou dálku sestřelí vějíř s výsostným znakem Tairů jako znamení věštící jejich porážku. Dále je vylíčena rozhodující námořní bitva u Dannoury s vrcholnou scénou, v níž se žena Kijomoriho vrhá do moře se svým vnukem, teprve sedmiletým císařem Antoku. Pak následují scény vraždění zbývajících členů rodu Taira a na druhé straně útěk Jošicuneho před nevůlí Joritomoa k přátelům do severních končin země. Třináctý oddíl obsahují jen některé varianty, je patrně pozdějším dodatkem a zabývá se hlavně postavou dcery Kijomoriho a matky císaře Antoku, která se stala mniškou a ve svých úvahách přirovnává průběh lidského života k buddhistickým šesti stadiím bytí, v nichž se pohybuje koloběh převtělení.

V Heike monogatari je obsažena první formulace středověké japonské idealizované postavy vojáka, rytíře - sinojaponsky buši, japonsky samurai. Proti staršímu heianskému ideálu zjemnělého dvořana vynikajícího učeností, znalostí umění, poezie, hudby i kaligrafie a všech podrobností dvorského rituálu a etikety, staví obraz muže, který se vyzná především ve zbraních a taktice boje a etiketou jsou mu pravidla rytířského souboje. Jeho morálkou je služba povinnosti a pohrdání smrtí. Nejvyšší hodnotou pro samuraje je splnění uloženého poslání a vítězství v boji, před nimiž jdou stranou všechny ostatní osobní city i zájmy. Je příznačné, že podléhání osobním citům a "změkčilým" zájmům (Tadanoriho záliba v poezii, Koremoriho odchod z bojiště motivovaný steskem po rodině) jsou přisouzeny především poraženým Tairům, kdežto na straně Minamoto převažují scény sebeobětování a potlačení svých vlastních zájmů a citů.

Celé dílo je prodchnuto buddhistickou ideologií, zejména v jejích zjednodušených podobách, jak je přinesly tzv. nové školy, které se rozšířily ve 12. a 13. století. Byl to především vliv školy Čisté země s její vírou ve znovuzrození v ráji slitovného buddhy Amidy, a pak základní buddhistický světonázo

rový postoj zdůrazňující nestálost, pomíjejícnost všech jevů i hodnot. Tento "pocit pomíjejícnosti" (mudžókan), jenž pronikal zřetelně již pozdně heianskou literaturu, je také hlavním motivem úvodní básně Heike monogatari a přes všechny pozdější modifikace přetrval jako jedna ze základních součástí samurajské ideologie, v níž spolu s konfuciánským principem poslušnosti měl pomáhat rytířům ochotně umírat za čest, slávu a moc svého rodu.

Příběh rodu Taira se stal nejoblíbenějším textem v repertoáru biwa hóši, kteří vytvořili i zvláštní způsob doprovodu a zpěvavý způsob přednesu, nazývané heikebiwa a heikebuši. Rozšíření těchto recitačních produkcí vrcholí v 15. a 16. století, později ustupuje vznikajícím novým divadelním formám, které převzaly nejen náměty a motivy Heike monogatari do nové dramatické produkce, ale i mnohé z deklamačních a hudebních prvků spjatých s tímto eposem. Romantická interpretace tohoto úseku dějin a idealizovaná postava rytíře pak ovlivňovaly populární přístup k národní historii ještě na počátku dvacátého století.

Týmž tématem jako Heike monogatari se zabývá i další válečný příběh Gempei seisuiki (Kronika vzestupu a úpadku Minamotů a Tairů). Bývá někdy pojímán jako jedna z variant Heike monogatari, je však daleko rozsáhlejší, má 48 oddílů, a přes některé shody se odlišuje natolik, že je vhodnější jej chápat jako příběh samostatný. Doba vzniku je nejasná, většinou se soudí na konec 13. či začátek 14. století. Autorství je rovněž nejasné, zřejmě bylo autorů více a příběh pravděpodobně vznikal postupně. Jeho rozsáhlost a skladba napovídá, že snad jeho základem mohla být další varianta Heike monogatari, avšak cílem autorů se patrně stalo shromáždit co nejbohatší materiál související s tímto příběhem. Skladba Gempei seisuiki je tedy velmi nesourodá, vedle částí blízkých Heike monogatari obsahuje řadu epizod jen volně souvisejících s tématem, často i přizpůsobené motivy anachronicky převzaté ze starší literatury. Rozšiřuje tedy nehistorický, čistě literární aspekt příběhu, zároveň však v jiných částech odstraňuje nadsázky, poetizace a zjevná zkreslení zaznamenaných skutečností a blíží se střízlivému kronikářskému záznamu, nebo staví vedle sebe různé verze v podání týchž událostí. Pozdější díla, která čerpala inspiraci z dějů vylíčených v Heike monogatari, obracela se stejnou měrou i ke Gempei seisuiki, zejména pokud šlo o epizody, jež hlavní příběh doplňují.

Pokus o výklad japonských dějin Gukanšó (Nedokonale uspořádané záznamy), za jehož autora je uznáván básník a mnich Džien (1155-1225) zaznamenává historii soupeření obou mocných rodů se zjevnou snahou o postižení skutečných událostí. Je psán smíšeným čínsko japonským učeneckým jazykem a podává výklad dějin od doby mýtického císaře Džimmu až do konce 12. století z hlediska buddhistického pojetí kausality skutků. Nejpodrobněji se Gukanšó zabývá událostmi z poslední čtvrtiny 12. století a stalo se mj. i zdrojem historizujících tendencí Gempei seisuiki.

Literárně i historicky zajímavým zpracováním období vzniku a upevnění vojenské vlády v Kamakuře je Azuma kagami (Azumské zrcadlo). Svým názvem se sice řadí ke skupině heianských historií kagami mono, obsahem i podáním se však od nich liší natolik, že se k nim nepočítá. Ve 52 svazcích (z toho jeden nedochovaný) shrnuje zápisky několika neznámých písařů, zabývající se událostmi od roku 1180 (první vojenské vystoupení Joritomoovo) do roku 1266. Formou deníkových zápisků psaných čínsky i soudobou japonštinou zaznamenávají události z okruhu působnosti vojenské vlády a jejich zákulisní souvislosti. Střízlivé záznamy, leckdy i vtipné poznámky, zachycují i způsoby myšlení a hodnocení své doby.

I ve 13. století dále pokračovalo vytváření sbírek vyprávění (secuwa) často lidového původu. Nejznámnější a nejzajímavější jsou sbírky Džikkinšó a Šasekišú.

O autorovi sbírky Džikkinšó (též Džikkunšó - Soupis deseti ponaučení) není známo více než jméno Rokuhara Džirózaemon. Sbírka sama byla dokončena roku 1252 a podle předmluvy bylo jejím cílem poskytnout výchovné příklady pro samurajskou mládež. Obsahuje asi 280 vyprávění seřazených do deseti tematických okruhů týkajících se otázek morálky, chování i vzdělání, jako vyvarování se pýchy, volba přátel, potřeba trpělivosti, užitečnost vzdělání a umění apod., vesměs pojatých konfuciánsky. Zařazené příběhy však velice často nijak neodpovídají příslušnému tématu. Kromě skutečně didaktických "vzorných příběhů" jsou to jednak pozdější zjednodušené varianty dvorských příběhů heianských a jednak anekdotická vyprávění lidová, kde "poučení" má spíše humorný charakter. Zařazení takto různorodého materiálu podle morálních kritérií je však typickým příkladem středověké klasifikační vášně.

Několik sbírek buddhistických vyprávění sestavil a napsal zenistických mnich Mudžú (1226-1312), původně samuraj. Typická je jeho sbírka Šasekišú (Sbírka písku a kamenů) z roku 1283. Obsahuje 140 prostých, ale obratně napsaných vyprávění, většinou humorných, v nichž je spojen výklad základních buddhistických pojmů a pouček se zábavnými "příklady ze života". Jejich cílem bylo přístupným způsobem rozšířit nauku mezi lid. Jako ostatní sbírky vyprávění je psána jazykem a stylem podobným Kondžaku monogatari a stala se předchůdcem sbírek humorných vyprávění, oblíbených v následujících období.

Doznívání klasické kultury

V prvních desetiletích 14. století se vytvořila příznivá situace, které využil energický císař Godaigo (Daigo II.) ke krátkodobému obnovení císařské vlády. Vojenská vláda regentů z rodu Hódžó byla oslabena především hospodářsky, obranným bojem proti dvěma vpádům mongolských vojsk z dobyté Koreje v letech 1274 a 1281. Útoky byly sice odraženy (mj. i díky tomu, že útočící loďstva byla vážně postižena tajfuny), ale odstředivé snahy a soupeřství vojenských rodů se projevily jako nespokojenost s vojenskou vládou a její neschopností náležitě odměnit válečné zásluhy. Zbyrokratizovaná kamakurská vláda přes různá opatření, jako bylo prominutí samurajských dluhů aj., nedokázala obnovit autoritu ani v následujících desetiletích. Godaigo a jeho příznivci využili situace a po dvou nezdařených pokusech roku 1333 zlomili moc regentů. Kamukarská vláda byla zrušena.

Obnovení císařské vlády však trvalo jen do roku 1336. Poté co se vzbouřil významný účastník boje proti kamakurské vládě Ašikaga Takaudži z vedlejší větve rodu Minamoto a táhl na Kjóto, opustil Godaigo se svým dvorem hlavní město a učinil svým sídlem Jošino v horách jižně od Nary. Ašikaga Takaudži dosadil v Kjótu císaře Kómjóa a roku 1338 byl jmenován šógunem. Tím začalo období dvou císařských dvorů, Severního a Jižního (Nambokučó), nazývané také obdobím Jošino podle sídla Jižního císaře.

Toto období bývá chápáno jako součást doby Muromači (1333-1573), nazvané tak podle kjótské čtvrti, v níž sídlila vojenská vláda šógunů z rodu Ašikaga (Ašikaga bakufu). Po desetiletích stále obnovovaných bojů, během nichž se na obou stranách vystřídalo několik císařů, skončila roku 1392 doba dvou císařských dvorů smírem, když tehdejší Jižní císař předal císařské insignie (podle jejich držení je Jižní dvůr považován za legální) císaři Severnímu.

Těmito boji, které vlastně byly výrazem soupeření různých uskupení vojenských rodů, nastala další etapa vývoje feudální organizace společnosti. Po jejich skončení připadla císařskému dvoru již jen symbolická kultovní funkce, držiteli vládní moci byli šógunové. Zároveň však vzrostla i moc jednotlivých vojenských rodů, jimž byly uděleny dědičně vysoké úřady, postupně se osamostatňovali i správci provincií, kteří se z původních úředníků vojenské vlády stávali majiteli půdy a vytvářeli si časem i vlastní vojenské družiny. Pro větší i menší feudální pány se vžíval název daimjó, který původně znamenal statkáře a pak se stal označením pro představitele vojenských rodů. Mocensko hospodářskými jednotkami se staly i buddhistické kláštery, zejména školy (sekty) zen, kterou vydatně podporovali regenti Hódžó i šógunové z rodu Ašikaga. Kláštery rovněž vydržovaly vlastní vojska a zúčastnily se již bojů na konci 12. století.

U obou císařských dvorů ve 14. století pokračovala ještě tradice klasické poezie tanky. V Kjótu, jež i nadále bylo kulturním a mocenským centrem, soupe-

řily dále školy vnuků Teikových. Když zemřel Kjógoku Tamekane, který se pokoušel vymanit tanku z přemíry konvencí, převládla opět tradicionalistická škola Nidžó.

Jedním z významných představitelů této školy byl mnich Ton'a (1289-1372). V mládí se vydal také na dlouhou pouť po stopách Saigjóových, vrátil se však do Kjóta a věnoval se především poezii. Jeho rozsáhlá sbírka Sóanšú (Sbírka z travnaté chýše - přes 2000 básní) se stala vzorem tradicionalistické poezie následujících století. Byl také pověřen sestavením jedné z posledních císařských sbírek (Šin šúi wakašú - Nová dodatečná sbírka, 1364), jež se všechny staly záležitostí školy Nidžó, s výjimkou sbírky Fúga wakašú (zkr. Fúgašú - Sbírka elegantních básní, 1364), kterou na rozdíl od všech ostatních sestavil sám excísař Hanazono in, rovněž dobrý básník.

Uznávaným básníkem první poloviny 14. století byl také Jošida Kenkó (vl. jm. Urabe Kanejoši, 1283-1350). Byl přítelem Ton'aovým a stal se také mnichem, avšak až v pozdějším věku a pouze formálně. Nebyl poutníkem, ani se nestáhl do ústraní jako jiní, nýbrž zůstal městským člověkem, po způsobu mnoha "mnichů" z řad dvořanů v klasickém období. Jeho "mnišské jméno" Kenkó je sinojaponské čtení jeho osobního jména Kanejoši, přídomek Jošida si zvolil podle názvu místa, kde bydlel. Pocházel z rodiny šintoistického kněze a sloužil jako člen stráže v paláci excísařově, což byla služba i hodnost spíše dvorská než vojenská. Jeho poezie patří také ke stylu Nidžó a více než pro ni je v dějinách literatury znám svou knihou zápisků Curezuregusa (Poznámky z volných chvil).

Curezuregusa patří k vrcholným dílům japonské zápiskové a úvahové literatury (zuihicu). Vznikla pravděpodobně v letech 1330-1332 a obsahuje 243 samostatných zápisků (japonsky dan), kratších úvah, vzpomínek, ponaučení a anekdot prokomponovaných v mnohostranný působivý celek. Kniha je dochována pouze v pozdějších opisech a také její titul opírající se o první zápisek je patrně z pozdější doby. Teprve v nejnovější době je uváděna v pochybnost tradice ze 16. století, podle níž ani kompozice knihy nebyla dílem Kenkóovým. Podle anekdotických údajů této tradice Kenkó psal své zápisky na proužky papíru, jež vylepoval na stěny svého příbytku. Po jeho smrti pak prý jeho mladší současník Imagawa Rjóšun tyto proužky shromáždil, doplnil je dalšími zápisky z pozůstalosti a uspořádal. Ať však byl autorem kompozice Kenkó či někdo jiný, je zjevně dílem promyšleným, navazujícím na dlouhou tradici kompozice básnických sbírek, a bere v úvahu jak rytmický sled zápisků různého tématického zaměření i citového vyznění, tak i jemné asociační vztahy mezi tématy a jednotlivými motivy.

Curezuregusa má některé vnější rysy shodné se staršími významnými díly téhož žánru, a to Makura sóši paní Sei Šónagon (obsahuje např. také krátké esteticky hodnotící výčty jako "co je nevkusné", "co je nudné" apod.) a Hódžóki, zápisky Kamo no Čómeie (zvláště buddhistickou tématiku). Kenkó je s obdivnou nostalgií zahleděn do skvělé minulosti heianského dvora, současné bouřlivé události vůbec nezaznamenává a o životě své vlastní doby se zmiňuje jen pro zdůraznění skvělosti doby minulé. Jeho dílo je tedy vlastně ještě pozdním vý-

honkem klasické kultury, přesto však právě svým shrnujícím a zaznamenávajícím postojem ji ukazuje jako uzavřenou a dovršenou.

V Curezureguse lze rozeznat tři základní tématické okruhy. Jednak jsou to záznamy vzpomínek, příhod, zvyklostí a etikety dřívějšího císařského dvora zachycované s velkou péčí o uchování polozapomenutých detailů. Dále je to okruh úvah, zásad a poznámek týkajících se správného chování, z nichž vystupuje ideál dvořansky zjemnělého učeného muže, který nebaží po majetku ani slávě, skromně plní své povinnosti, má ušlechtilé vystupování a usiluje o dosažení moudrosti. Třetí okruh se zabývá ideály krásy, estetickým vnímáním a utvářením prostředí, kde leckdy jsou minulým dobám připisovány novější, již středověké principy nenápadnosti a rafinované prostoty.

Pro postoje autorovy je charakteristická ideová synkrese, která se začala vytvářet již v heianském období, dovršila se právě ve středověkém období a s různou intenzitou svých složek (buddhismus, konfucianismus, taoismus, šintó) vládla i v době následující. Kenkóovy buddhistické postoje jsou především variacemi na tehdy již běžné téma pomíjejícnosti (na rozdíl od intenzivního prožitku tohoto pocitu např. v Hódžóki, je tu Curezuregusa vlastně bližší lehké melancholii, s níž byl přijímán v heianské literatuře), na druhé straně však je v jeho výrocích obsažena i ironie vůči mnichům "z povolání", hloubalům a moralistům. Curezuregusa se stala zejména od 17. století velmi oblíbenou četbou, byla hojně citována v literatuře nejrůznějšího zaměření a patří k základním dílům tradiční literatury (koten bungaku) ve školní výuce dodnes.

Také u Jižního dvora pokračovala básnická tvorba ve stylu Nidžó, snad o něco živější, jelikož se v ní ozývá bezprostřednější vztah jejích autorů k válečným událostem a složitější životní situaci. Protože básně členů a přívrženců Jižního dvora nebyly zařazovány do Severních oficiálních sbírek, byla z nich sestavena sbírka Šin'jówakašú (zkr. Šin'jóšú, Sbírka nových listů), dokončená roku 1381. Sbírka se měla stát Jižní císařskou sbírkou, avšak ještě než byla císařem schválená, Jižní dvůr zanikl, a proto není zařazena mezi ostatní čokusenšú.

Sbírku Šin'jóšú sestavil přední básník Jižního dvora princ Munenaga, syn Godaigoův. Význačným básníkem této sbírky je také bývalý ministr Godaigoův a oddaný přívrženec jeho následníků Kitabatake Čikafusa (1293 - 1354). Známější než jeho poezie je však historické dílo o třech částech Šinnó šótóki (Kronika správné linie božských císařů), jež napsal roku 1339 a doplnil 1343, původně pro dalšího syna a následníka Godaigoova. Zabývá se mýtickým výkladem vzniku Japonska, božským původem císařského rodu, dále probírá posloupnost císařů až po mladého následníka a dokládá legálnost Jižní linie. Ve třetí části líčí podrobněji významné události v dějinách země, zvláště pak dobu vlády Godaigoovy a končí elegií na jeho smrt. Spis se zabývá také rozborem principů císařské politiky a měl i později svůj vliv na hnutí za obnovu císařské moci v 18. a 19. století.

Dobou Godaigoovou se zabývá také historická próza Masu kagami (Nejja nější zrcadlo). Je poslední z tzv. "čtyř zrcadel" (jocu kagami nebo šikjó navazuje na starší historické prózy (zejména Ima kagami a Eiga monogatari a líčí události z doby od narození pozdějšího císaře a excísaře Gotoby do Godaigoova obnovení císařské moci v Kjótu. Vzhledem k tomu, že líčení udá tí končí ještě před roztržkou s Takaudžim, vzniklo zrcadlo zřejmě v Kjótu soudí se, že v letech 1368-1375. Za pravděpodobného autora je považován v: znamný politik a básník Nidžó Jošimoto. Dílo zjevně straní císařské moci ‹ zdůrazňuje vítězství nad regenty rodu Hódžó, vyzdvihuje hodnoty tradiční k tury a svým obsahem i stylem je jakýmsi epilogem klasické historické lite: ní tvorby i obecně klasické prózy.

Podobně jako ostatní "zrcadla" je Masu kagami uvedeno prostým příběhe jako vyprávění přes sto let staré mnišky. Opírá se o řadu dobových záznamů přes své literární zpracování je líčení událostí považováno za poměrně spo livé. Zejména je však ceněno pro své literární kvality. Stylem, jazykem i pozicí úspěšně pokračuje v tradici svých klasických vzorů, zvláště Gendži nogatari a Eiga monogatari, doplňuje ji o inspiraci soudobou poezií a s po tickou melancholií líčí pohasínání lesku dvorského života v kamakurském ob bí.

Z oblasti literatury Jižního dvora pochází sbírka vyprávění a pověstí Jošino šúi (Jošinské paběrky). Vznikla krátce po roce 1358, autor není zná Obsahuje 64 kratších příběhů o různých osobnostech Jižního dvora, v nichž ‹ ně zpracovává materiál z Šinnó šótóki, Masu kagami, Šin´jóšú, Curezuregusy aj. a zároveň je doplňuje o drobné epizody, často zřejmě smyšlené a zdůrazi jící autorovy sympatie.

Nejrozsáhlejší a nejzávaznější dílo zabývající se tématikou bojů dvou císařských dvorů patří k typu válečných příběhů a navazuje na novou tradici již vytvořilo Heike monogatari. Jeho název je Taiheiki (Kronika velkého mír a je rovněž dílem několika autorů. Na rozdíl od Heike monogatari však usilu je o historickou správnost základních faktů líčených dějů a nevzniklo z lid ho podání, nýbrž na základě prací učených mnichů. Smysl paradoxního použití názvu "velký mír" pro dílo zabývající se převážně líčením vleklých bojů a v lečných scén je nejasný. Vykládá se nepříliš přesvědčivě buď v tom smyslu, název předjímá kýžený mír, jenž boje ukončí, nebo že má na mysli mír, v něm spočinou padlí hrdinové. Taiheiki má čtyřicet dílů a jako její autor bývá u děn mnich Kodžima (zemř. 1374), který ji podle jiných záznamů dokončil v le tech 1371-1372. Bližší údaje o Kodžimovi nejsou doloženy, je však zřejmé, ž pouze dokončil práci svých předchůdců. Autoři díla používali i písemných zá znamů a výpovědí přímých účastníků bojů.

Kronika líčí události v letech 1318-1367. Kromě Godaigoa jsou hlavními postavami jeho syn, princ a vojevůdce Morinaga, dále Kitabatake Akiie, syn Čikafusy, aj. Z císařových přívrženců z vojenských rodů Kusunoki a Nitta za ujímá význačné postavení zejména Kusunoki Masašige, který byl později (v 19.

letí, v době obnovování císařského kultu) vyzdvižen jako vzor statečnosti a neochvějné oddanosti svému císaři. Mimo válečné události líčí kronika i vzájemné politické intriky obou táborů a vnitřní rozbroje v táboře Ašikagů. Ve všech dochovaných verzích chybí díl 22. Soudí se, že obsahoval líčení roztržky mezi Ašikagou Takaudžim a jeho bratrem Tadajošim a byl jako nežádoucí na úřední příkaz zničen. Podobně jako Heike monogatari se i Taiheiki ve svém výkladu událostí opírá o buddhistické učení o metafyzické kauzalitě skutků, je však zároveň prostoupena i morálními postuláty vycházejícími z konfuciánské nauky, zejména tzv. reformovaného konfucianismu vypracovaného v Číně za vlády dynastie Sung (960-1279), jehož studiem se od 14. století zabývali v Japonsku hojně mniši sekty zen.

V kronice je pomocí příkladů nebo explicitním poučením prostřednictvím komentáře či výroků postav dále propracován soubor ideálních vlastností a životních zásad samuraje, nazvaný později bušidó (dosl. "cesta samuraje, vojáka"). Mj. je v Taiheiki také poprvé rozveden princip a etiketa rituální sebevraždy seppuku (vulgárně "harakiri") a sebevražda je v ní také častým řešením vojensky či morálně bezvýchodných situací.

Kronika je psána prostým jazykem s výraznými rysy staršího jazyka učeneckého. Její styl je také silně ovlivněn čínštinou. V podobě příkladů obsahuje i řadu historických a literárních příběhů z čínských dějin. Taiheiki byla ještě i v pozdější době doplňována, upravována, komentována i napodobována a její epizody se staly zdrojem dramatické tvorby různých divadelních forem. Již na počátku 17. století byla vydána tiskem a stala se pak i základní součástí repertoáru tzv. "předčítačů Taiheiki" (Taiheiki jomi), předchůdců mistrů pozdějšího vypravěčského žánru historických příběhů kódan.

Na pomezí válečných příběhů a vyprávění (secuwa) se pohybují další dvě díla Gikeiki a Soga monogatari, která rovněž vznikla během 14. století, čerpají však ze starších událostí z konce 12. století. Jsou to již více rytířské romány než eposy či kroniky, volně zacházejí s historickými skutečnostmi a hojně je doplňují literárními, fantastickými i nadpřirozenými motivy.

Gikeiki (též Jošicune ki - Gikei je sinojaponské čtení jména Jošicune) má 8 dílů a je prací neznámého autora, jímž zřejmě byl vzdělaný laik. Barvitě líčí pohnutý život Jošicuneho, slavného vojevůdce rodu Minamoto v boji s Tairy, nezabývá se však téměř jeho činy válečnými, nýbrž především jeho mladými léty a zejména jeho osudy v době po vítězství nad Tairy, kdy musil uprchnout před pronásledováním svého bratra Joritomoa. Také epizody Gikeiki, jejichž hlavními hrdiny jsou Jošicune, jeho milenka Šizuka a jeho věrný průvodce, silný a chytrý Benkei, byly později mnohokrát na nejrůznější úrovni zpracovány v literatuře, na divadle i ve výtvarném umění a patří k nejoblíbenější součásti obecného kulturního podvědomí.

Zvláště rozšířené byly epizody setkání Jošicuneho s Benkeiem, který si dělá sbírku mečů z vyhraných soubojů, je však Jošicunem v souboji o tisící

meč poražen a vstupuje do jeho služeb, dále cesta přes moře na útěku z Kjóta, kdy Jošicune a jeho průvod je ohrožován duchy poražených Tairů, pak epizoda loučení se Šizukou při odchodu z úkrytu v jošinských horách a dramatická epizoda útěku v přestrojení k přátelům do severovýchodní pevnosti Hiraizumi, kdy Benkei, aby rozptýlil podezření strážce hraničního přechodu, zbije svého pána Jošicuneho, převlečeného za sluhu, nebo líčení poslední bitvy Jošicuneho a jeho věrných proti vojskům Joritomoovým na řece Koromo.

Téměř stejně populární byla zvláště v době Edo různá zpracování příběhu Soga monogatari o pomstě dvou bratří z rodu Soga, Goróa a Džúróa, na vrahu jejich otce. Skutečná událost, akt msty po patnácti letech, z níž příběh vychází, se odehrála roku 1193 při honu pod horou Fudži. Příběh obou bratří vzbudil velkou pozornost mezi samuraji východních provincií a byl záhy opředen množstvím legend a pověstí. Z těchto legend pak kolem historického jádra sestavil pravděpodobně v první polovině 14. století neznámý autor příběh Soga monogatari o 10 v pozdější úpravě 12 dílech. Podle stylu, výrazně buddhistického pojetí a četných rozsáhlých učených odbočení lze soudit, že autorem byl rovněž mnich, jako u většiny středověké prózy.

Vlastnímu příběhu předchází široce pojatá předhistorie zabývající se rozvojem vojenských rodů, zejména historií rodu Minamoto (Seiwa Gendži), a konečně územními rozpory mezi rody Itó a Kudó v provincii Izu. Pak je vylíčen hon na počest Minamoto no Joritomoa, jenž trávil své vyhnanství v Izu, kdy Kudó Sukecune způsobí smrt Kawazu Sukejasuovi z rodu Itó. Úvodní část zahrnuje ještě vítězné tažení Joritomoovo proti Tairům. Hlavní hrdinové příběhu, tehdy ještě děti, (starší Džúró Sukenari a mladší Goró Tokimune), synové zavražděného Kawazua Sukejasua, přijali místo svého rodového jména Kawazu rodové jméno Soga, protože se jejich matka do tohoto rodu znovu provdala. Oba vyrůstají s myšlenkou na pomstu za smrt svého otce a když dospějí, vydají se hledat Kudóa Sukecuneho. Přípravami na pomstu, jejím vykonáním a smrtí obou bratří z rukou přívrženců Kudóových se zabývá hlavní část příběhu. Jako epilog následuje ještě vylíčení osudů matky obou bratří a milenky Džúróovy, jež se stávají mniškami.

Úvodní část příběhu je zřejmě ovlivněna Heike monogatari, jinak však Soga monogatari, zejména v hlavní části, vychází výhradně z typicky samurajských vyprávění, neopírá se již o dvorskou prózu, věnuje pozornost lovu a boji a vysmívá se dvořansky změkčilému Kudóovi. Sám princip krevní msty je také typický samurajský motiv a byl nesčetněkrát zpracován v literatuře následujících období v žánru tzv. katakiuči mono.

Básnická forma renga

V polovině 14. století se stala předmětem zvýšeného zájmu a teoretické péče, posléze i hlavní formou poezie "řazená báseň" renga. Renga se vyvíjela postupně z tanky již na sklonku heianského období od 11. století jako jedna z forem společenské zábavy, zřejmě ne bez vlivu analogické formy čínské (lien-ťü). Jejím výchozím principem bylo umění improvizace za účasti zprvu dvou, pak i více autorů na vytvoření básně. Oficiálního uznání se jí poprvé dostalo zařazením oddílu "renga" do císařské sbírky Kin'jóšú (1124).

Zpočátku se vycházelo z pouhého rozdělení básně formy tanka na dvě části, sedmnáctislabičnou horní (kami no ku, 5-7-5 slabik) a čtrnáctislabičnou dolní (šimo no ku, 7-7 slabik), jež každá připadly jinému autoru, měly však tvořit jeden celek. Tato jednoduchá forma nazývaná tanrenga (krátká renga) byla záhy rozšířena střídavým přidáváním "horních" a "dolních" částí, zprvu v počtu osmi, později i větším, a pak byla nazvána čórenga (dlouhá renga) nebo také kusari renga (řetězová renga). Se zvýšením počtu skládaných části se mohlo na jedné básni podílet i více účastníků pravidelně se střídajících, nebo naopak jeden autor skládal takto propojené části tanky pod názvem dokugin renga jako novou samostatnou formu.

Zejména humorně zaměřená kusari renga se stala oblíbenou zábavou mnichů a v kamakurském období pronikla i mimo kláštery a dvůr. V době ustrnování tanky se nakonec její formální princip jevil jako prostředek oživení vážné poezie, renga byla postavena na roveň tance a stala se ve 14. až 16. století hlavní formou středověké básnické tvorby.

O povznesení a teoretické propracování rengy se zasloužili zvláště mnich Gusai (též Kjúsei či Guzei, 1284-1378) a jeho žák, politik a přední osobnost kultury své doby Nidžó Jošimoto (1320-1388). Nidžó Jošimoto pocházel z větve Nidžó rodu Fudžiwarů a byl také uznávaným básníkem tanky ve stylu této rodiny. V poezii tanky byl žákem Ton'aovým a tradici rodinného stylu zachytil zejména v teoretickém spisu Kinrai fútaišó (Nástin nedávných způsobů a stylů, 1388), jedním ze základních spisů pozdějších tradicionalistických škol. Od mládí však se horlivě zajímal o rengu, a když se kolem roku 1340 stal žákem Gusaie, tehdy již uznávaného mistra populární rengy, stala se záhy hlavní oblastí jeho básnické činnosti. Společně s Gusaiem vnesli do rengy estetické principy klasické poezie tanky, především princip "hloubky" (júgen) a zdůraznili intelektuální prvek výstavby tohoto druhu poezie propracováním kompozičních pravidel, jež jsou v podstatě rozvinutím a aplikací postupů používaných již dříve při kompilaci básnických sbírek. Kompoziční principy a další formální pravidla oba básníci posléze vyložili ve spise Renga šinšiki (Nová pravidla rengy, 1372, nazývaná též Óan šinšiki podle éry Severního dvora, v níž byla sepsána). Tato pravidla se stala základem poetiky rengy v následujícím období a i pozdější školy se podle tohoto vzoru prosazovaly vypracováním pravidel vlastních.

Celistvost a souvislost rengy nevyplývá z jednoty tématu nebo rozvíjení dějů, jednotlivé části nazývané ku na sebe navazují na základě různých principů asociace představ či slov v mezích přijatých kompozičních pravidel a omezení. Vždy dvě za sebou následující ku mají tvořit dohromady ucelenou báseň formy tanka (střídavě správnou a "obrácenou", když se "dolní ku" dostane do pozice před následující "horní ku"), takže kromě prvního a posledního se všechny dostávají do dvojího významového vztahu. Zvláštní důležitost přísluší prvnímu ku zvanému hokku, který udává celkovou náladu skladby. Kompoziční pravidla měla zaručovat jednotu celku a zároveň zabránit jednotvárnosti, zvláště u delších skladeb. Určovala jednak způsoby navazování (v tomto bodě zejména se od sebe odlišovaly jednotlivé školy), vymezovala kolikrát nejvýše v jednotlivé skladbě mohou být zmíněna určitá charakteristická poetická slova (jako měsíc, květy, sníh apod.) a ve kterých ku při daném celkovém počtu musí být zmíněna povinně, dále stanovila slova, která se vylučují v po sobě následujících ku, nebo naopak se navzájem vyvolávají, apod. Kromě toho obsahovala pravidla i technické zásady pro způsob zapisování rengy a pro organizaci její kolektivní tvorby.

Vzhledem k vysokým hodnostem svého otce u kjótského dvora a později i svým vlastním, získal Jošimoto záhy pro novou rengu i dvorskou společnost a již roku 1357 sestavil s Gusaiem polooficiální sbírku básní renga Cukubašú (Cukuba je místní jméno, o němž je zmínka v dávné párové básni, uváděné jako prapočátek rengy - někdy je renga též nazývána Cukuba no miči). Sbírka Cukubašú má 20 oddílů podle vzoru císařských sbírek a obsahuje přes 2000 básní tanrenga a úvodních veršů (hokku) delších básní (čórenga). V oddíle "různé" má i menší počet básní, v nichž na sebe navazují části psané japonsky s částmi psanými čínsky. Sbírka uvádí 460 autorů, převážně současných, mezi nimiž vedle dvořanů a mnichů jsou hojně zastoupeni i samurajové a básníci z lidu. Gusai a Jošimoto sestavili společně i samostatně ještě další sbírky a napsali řadu pojednání o principech rengy, z nichž nejvýznamnější je Jošimotovo Cukuba mondó (Dialog Cukuba, 1372) v němž se formou dialogu zabývá vznikem, významem i zásadami rengy a dovozuje, že renga je stejně hodnotnou básnickou formou jako tanka.

V následujících desetiletích postupně renga dosáhla nejen obliby ale i básnické úrovně a většina básníků té doby tvořila jak tanku tak rengu. Zároveň koncem 14. století a v první polovině 15. století nastalo ještě jednou oživení v produkci tanky, v níž se prosadily neortodoxní principy školy Reizei. Potom však v tance definitivně převládl formální styl Nidžó a nová tvorba se soustřeďuje výrazně na rengu.

Významný podíl na obrodě tanky měl básník rengy i tanky, vojevůdce a guvernér ostrova Kjúšú, člen vojenské vlády Imagawa Rjóšun (1326-1420 ?) z vedlejší větve rodu Ašikaga. Rjóšun skládal rengu jako žák Jošimotův, zajímala ho však zejména poezie tanky, v níž se stal žákem obou opomíjených škol Kjógoku a Reizei. Oblíbil si uvolněnější styl těchto škol, prosazující v zaměření

starší "konkrétní" výstavbu básnického obrazu na způsob Šunzeie a Saigjóa, v používání jazyka pak náznak, elipsu a paradox mladého Teiky. Řada nejlepších básní Rjóšunových je obsažena v jeho poetickém cestovním deníku Mičijukiburi (Cestou, 1371) z vojenské výpravy na Kjúšú proti přívržencům Jižního dvora. Rjóšun se zabýval poezií hojně i teoreticky, již dialogem s Jošimotoem na téma zásad skládání rengy Šitakusa (Nízká tráva, 1376), zejména pak po roce 1395, kdy upadl v nemilost a stáhl se do ústraní. Ve spise Wakadokoro e fušin džódžó (Rozličné připomínky úřadu pro poezii, 1403) ostře kritizoval ustrnulost školy Nidžó.

Rjóšun vystupuje také jako jednající postava v Taiheiki, nebyl však srozuměn s vylíčením svých činů v této kronice a objasnil své stanovisko spisem Nan Taiheiki (Kritika Taiheiki, 1402), který je zároveň zdrojem dobových informací o vzniku kroniky a jejích souvislostech.

Pod přímým vlivem Rjóšunovým a rovněž v tradici školy Reizei vytvořil si svůj osobitý styl mnich Šótecu (1381-1459), význačná básnická osobnost 15. století. Ve své poezii úspěšně spojil techniku detailního konkrétního popisu s intenzívním osobním prožitkem a až filozofickým zahloubáním. Jeho básnickým vzorem se postupně stal styl Teikův, jehož principům věnoval teoretický spis nazvaný Šótecu monogatari (Šótecuův příběh, 1430). Zabývá se v něm pojmem júgen ("hloubka") z pozdněklasické poetiky a pozměňuje jeho smysl připodobněním k Teikovu pojmu "podmanivé krásy" (jóembi). Šótecu byl velmi plodný básník, jeho hlavní sbírka Sókonšú (Sbírka travních kořínků), uspořádaná posmrtně roku 1473 jeho žáky, obsahuje přes jedenáct tisíc básní a nejméně stejně rozsáhlý rukopis prý ještě za jeho života padl za oběť požáru. Šótecu se zajímal i o klasickou literaturu a napsal komentář ke Gendži monogatari.

Šótecu byl sice záhy velmi uznávaným básníkem, jeho snahy o obrodu tanky se však dále nerozvíjely. Jeho žáci a následovníci věnovali svou pozornost převážně tvorbě rengy. V první polovině 15. století pak Šótecuem také v podstatě končí živá tradice tanky. Vnějším výrazem doznění této dvorské tradice a zároveň i oslabení prestiže dvora je sestavení poslední, jednadvacáté "císařské sbírky", Šin zoku kokinwakašú (Nové pokračování sbírky starých a současných básní, 1439). Je také příznačné, že přes věhlas Šótecua a přesto, že se pro svůj obdiv k Teikovi sblížil se školou Nidžó, nebyly jeho básně pojaty do této sbírky, a to proto, že byl v nemilosti u tehdejšího šóguna.

Tanka zůstala sice i v dalších obdobích častou básnickou formou zvláště u dvora a v učených kruzích, tato tvorba však byla jen nápodobou různých historických pojetí tanky a nepřinesla pozoruhodnější výsledky.

Hry nó

Konec 14. a první polovina 15. století jsou také dobou, kdy se utváří a rozvíjí lyrické divadlo nó, jež v sobě zahrnuje a přetváří celou předchozí literární tradici. Vývoj divadla nó je úzce spjat s upevněním moci vojenské vrstvy i s hospodářským rozvojem společnosti a navazuje na různé starší i novější formy chrámových i lidových dramatických představení, jejichž obecná obliba se rozrůstala v předchozím období.

Po sjednocení obou císařských dvorů vojenská vláda obratnou politikou i mocenskými zásahy proti odbojným rodům prosadila svou hegemonii. Po dlouhé době navázala opět oficiální styky s Čínou, kde mongolskou dynastii Jüan nahradila národní dynastie Ming (1368-1644). Rozšířila dále zejména obchodní kontakty s Čínou a Koreou, rozvíjející se od poloviny 14. století. S rozpadem systému rodových statků (šóen), vznikem nových mocensko politických center v provinciích a s novými potřebami společnosti se postupně rozvíjelo zemědělství, těžba, řemesla a obchod. S tímto rozvojem souvisí i vznik hradních, přístavních i tržních měst a větší pohyb obyvatelstva.

Významnou formou zábavy a společenského styku se staly různé druhy scénického umění. Jejich prvními podporovateli byly kláštery. Své stále hojněji navštěvované náboženské slavnosti doplňovaly předváděním scén náboženského ale i světského obsahu a staly se tak patrony zprvu amatérských a pak i profesionálních hereckých skupin. Se vzrůstající oblibou a rozmanitostí výstupů působily tyto skupiny i mimo kláštery, ve městech a v sídlech feudálů.

Nepřímými předchůdci středověkého divadla byly tance a zpěvy kagura spjaté s nejstaršími japonskými mýty a předváděné v šintoistických svatyních, dále pantomimické tance s maskami doprovázené hudbou, které byly do Japonska uvedeny přes Koreu v 8. století nebo i dříve, a to gigaku, obsahující korejské, čínské, ale i indické prvky, a bugaku zahrnující čínské dvorské tance a jejich japonské obdoby. Gigaku i bugaku se staly součástí dvorských slavností a rituálů. Gigaku prakticky zaniklo již v 11. století, bugaku sice také ztratilo svůj význam, bylo však opětovně oživováno a bývá při zvláštních příležitostech pod patronací císařského dvora dodnes předváděno v podstatě ve své historické formě.

Přímějším zdrojem japonského středověkého divadla byly čínské hry san-jüe (rozmanité hry), převzaté rovněž v 8. století pod sinojaponským zněním svého názvu sangaku a obsahující zábavné tance a zpěvy, akrobatické a kouzelnické výstupy apod. Později byl repertoár sangaku doplněn o krátké komické výstupy a scénky, název se pozměnil na sarugaku (opičí hry), které se staly oblíbenou lidovou zábavou zejména v hlavním městě.

Z domácích zdrojů se ještě podobným způsobem obohatil o divadelní výstupy původně zemědělský taneční rituál dengaku (polní hry). Nepřímý vliv patrně mělo na rozvoj divadla v Japonsku i vyspělé divadlo čínské, které se vyvinulo za dynastie Jüan na počátku 14. století.

V období Severního a Jižního císařského dvora byly divadelně nejvyspělejšími formami ennen nó, dengaku nó a sarugaku nó. Slovo "nó" v jejich názvu má základní význam "dovednost", "schopnost", odvozeně i "umění", naznačuje vyšší stupeň rozvinutosti těchto forem a zkrácením stalo se pak názvem formy výsledné.

Ennen nó vzniklo v buddhistických klášterech z původních modliteb za dlouhý život - ennen - na závěr rituálů, obohacovaných tancem a zpěvem. Podobně jako u ostatních forem byly postupně přidávány komické výstupy, ale i scény ilustrující buddhistické, později i historické legendy s cizí (čínskou, indickou) i domácí tematikou. V produkcích připadala významná úloha hudbě, zpěvu a tanci a měly svou ustálenou skladbu, jejíž základní prvky byly pak rozpracovány ve hrách nó. Hudba vycházela jednak z bugaku, jednak ze současné populární hudby. Inspirací bugaku zřejmě je také používání masek, i když jiného charakteru, pro postavy znázorňující nadpřirozené bytosti. Herci byli původně mniši, záhy však v ennen nó vystupovali i poloprofesionálové a členové hereckých skupin ostatních forem. Protože i dengaku nó a sarugaku nó se provozovaly v klášterech, všechny tři hlavní formy se vzájemně ovlivňovaly v herectví i v dramatice. Dengaku nó se zaměřilo na domácí legendy a získalo si i přízeň šintoistických svatyní. Sarugaku nó, jež bylo dosti dlouho pro svůj převážně komediální ráz hodnoceno níže než dengaku nó, posléze zaměřilo svou pozornost na dramatizaci příběhů z nedávné historie.

Sarugaku nó bylo nicméně z tehdejších divadelních forem herecky nejvyspělejší a také nejrozšířenější. Četné herecké skupiny působily v provinciích, nejznámější v provincii Jamato v centrální oblasti Japonska. Jedna z těchto skupin, kterou vedl Kan'ami Kijocugu (1333-1384), měla velký úspěch v Kjótu a od roku 1374 se jejím patronem stal Jošimicu, třetí šógun z rodu Ašikaga.

Kan'ami a zejména jeho syn Zeami Motokijo (někdy též Seami, 1364-1444 ?), zakladatelé školy Kanze, propracovali a vytříbili sarugaku nó ve specificky japonskou divadelní formu, nazývanou od 17. století nó či nógaku, která záhy zastínila ostatní tehdejší formy a stala se nejvýraznějším kulturním produktem období Muromači.

Skrze materiální i morální podporu vojenské vlády, jež umožnila divadlu nó plný rozvoj, stalo se toto umění hlavním příspěvkem vojenské vrstvy k japonské kulturní tradici, charakteristickým zejména tím, že ve zkratce shrnuje, využívá a reinterpretuje hlavní prvky kultury dvorské.

Vrcholné období formování nó spadá do doby po roce 1397, kdy Jošimicu na vrcholu své moci, obdařen i vysokým dvorským úřadem daidžódaidžin (ve stycích s Čínou se nazval "králem Japonska"), po vzoru excísařů odevzdal hodnost šóguna svému nástupci a sám nadále zasahoval do správy země jako "exšógun". Získal šlechtické sídlo Kitajama nedaleko Kjóta (na severní straně pod horami), dal si tam vystavět tzv. "zlatý pavilon" (Kinkaku) a věnoval značné úsilí i podpoře učenosti a umění, na prvním místě právě nó. Kultura vytvářená na počát-

ku 15. století bývá pak nazývána také "kulturou kitajamskou" (kitajama bunka).

V té době Zeami dotvořil inscenační principy sarugaku nó, jak zůstaly v hlavních rysech přes pozdější úpravy zachovány až dodnes, a napsal řadu her, jež se staly základní součástí repertoáru nó a hluboce ovlivnily tvorbu dalších autorů.

Literární aspekt her nó ovšem úzce souvisí s jejich inscenací a autor hry býval vždy také autorem hudby a scénického rozvržení a zpočátku většinou i hlavním hercem. (Úzce divadelnímu aspektu je v tomto skriptu v pasážích zabývajících se různými formami dramatu věnována pozornost jen do té míry, pokud bezprostředně ovlivňuje charakter dramatického textu).

Základním znakem divadla nó je vysoký stupeň stylizace ve všech složkách. Hraje se na prázdném jevišti bez dekorací a s minimem rekvizit. Kostýmy jsou vysloveně divadelní, zaměřené na výtvarný efekt a jen v náznacích odpovídají charakteru znázorňované postavy. U většiny hlavních postav hry, postav žen (všechny role hrají jen muži), duchů a nadpřirozených bytostí je kostým doplněn dřevěnou obličejovou maskou (masky jsou o něco menší než obličej a zcela se liší jak od velkých hlavových masek gigaku a bugaku, tak i od masek ennen nó). Herecká gesta jsou střídmá a náznaková, některá obdařena prostou symbolikou. Také tanec, jímž obvykle hra vrcholí, spočívá v rytmizaci volných stylizovaných kroků a gest. Hudební doprovod flétny, dvou ručních bubínků, po případě i paličkového bubnu, nemá funkci melodickou, nýbrž slouží k rytmickému doprovodu tance a k řízení a zdůraznění rytmického průběhu hry. V hlasovém projevu herce se rozlišuje zpěv (utai) a mluva (kotoba), jde však opět o dva druhy stylizované zpěvové a rytmizované deklamace, kde "mluva" je prostší a vychází ze zdůraznění některých artikulačně intonačních prvků mluvené řeči. Výhradně zpívaný part má nekostýmovaný sbor, umístěný podobně jako orchestr přímo na jevišti.

Tematika her nó je čerpána z celé předchozí literární tvorby od Kodžiki až po kroniku Taiheiki, dokončenou krátce před vznikem her, zejména pak z eposu Heike monogatari, ale i z Gendži monogatari, Ise monogatari, Kondžaku monogatari aj., dále z klasických básnických sbírek, zejména Kokinšú, a také z místních legend a bájí. U menší části her jsou tematické zdroje neznámé a lze předpokládat, že alespoň některé z nich vznikly samostatnou invencí autora. Z těchto klasických zdrojů Zeami i další autoři vybírali a často velmi volně zpracovávali jednotlivé kratší epizody, nebo i jen motivy, tak aby se hra soustředila do krátké emociálně vypjaté scény, pro něž je celá hra jen přípravou.

Vzhledem k tomu, že podstatou her není rozvíjení dramatického konfliktu, nýbrž v zásadě lyrické zamyšlení, jsou velmi krátké, většinou rozvržené do jednoho dějství. Pozornost je soustředěna na hlavní postavu (šite), jejíž protihráč (waki) není protihráčem v pravém slova smyslu. Jeho úkolem je pouze pomáhat a připravovat vystoupení postavy svým zájmem a dotazy. Podobnou funkci ma-

jí i další postavy her, jež jsou podle svých vztahů přidány jako průvodci hlavní postavě nebo protihráči.

Menší, avšak výraznou skupinu v úplnosti dochovaných asi 250 her tvoří tzv. "snové" hry, v nichž v podobě wakiho snu vystupují duchové zemřelých. Jejich vystoupení je motivováno buddhistickou představou, že nemohou po své smrti pokračovat v koloběhu životů, protože jim v tom brání lpění na tomto světě.

Hrdiny bývají jednak válečníci, jež poutá ke světu hněv nebo bojová vášeň, jednak ženy příliš zaujaté láskou. Část her tohoto typu má dvoudílnou skladbu. Hlavní postava v první části má roli vesničana, který na dotazy wakiho (nejčastěji putujícího mnicha) vypráví dávný příběh, jenž je námětem hry a naznačí nakonec, že on sám je hrdinou tohoto příběhu. Po krátké pauze (tzv. "převleková" přestávka) pak vystoupí ve své "skutečné", tedy minulé podobě a bývá modlitbou mnicha osvobozen. Tuto dvoudílnou skladbu mívají také hry v nichž vystupují postavy šintoistických božstev, kde ovšem waki není mnich, nýbrž obvykle dvořan.

Kompozice děl nevyplývá z předváděného děje, nýbrž je založena na funkčním střídání mluvených partií a uzavřených partií zpívaných, vycházejících z dobových populárních písňových forem. Každá z těchto forem má svůj charakteristický rytmus a podle něj je umísťována v kompozici hry. Do takto sestaveného rytmického půdorysu hry pak jsou zasazeny repliky jednotlivých postav a sboru, které ve zpívaných partiích v podstatě jen rozčleňují souvislý text. Sbor kromě toho ještě přejímá part hlavní postavy při tanečních výstupech. K výrazným skladebným prvkům patří mj. i tzv. "cestovní píseň" (mičijuki), která poetickým výčtem místních jmen s náznakovým líčením scenerie navozuje změnu dějiště hry a putování postavy, realizované na jevišti jen několika kroky. Motiv mičijuki byl dále propracován v pozdějších divadelních formách a stal se jejich významným prvkem.

Zpívané části jsou psány veršem, jehož základem je tradiční japonské slabičné schéma střídání úseků o pěti a sedmi slabikách, v jednotlivých uzavřených partiích však je způsobem pro každou z nich charakteristickým obměňováno. Jazyk zpívaných partií je jazykem klasické poezie, z níž hry hojně čerpají přímou citací, obměnami i narážkami. I vlastní text her je psán s použitím klasických básnických ozdob a také asociativních způsobů navazování, propracovaných formou renga. Ani v "mluvených" partiích už v době Zeamiho nebylo používáno tehdejšího mluveného jazyka, nýbrž jazyka o více než století staršího, jímž byly psány prozaické a dialogové části Heike monogatari. V některých hrách vystupuje ještě typ postavy nazývaný aikjógen, který ve vhodném okamžiku vyloží podstatu příběhu, ve hře samé často uvedeného jen narážkami, nebo doplní jiné potřebné údaje. V textech tento part nebýval uveden v plném znění, je však zřejmé, že byl přednášen nestylizovanou prózou a soudobým jazykem.

Vzhledem ke krátkosti her byl program představení sestavován vždy z něko-

lika her různého zaměření. Zpočátku byly jednotlivé hry od sebe oddělovány hudebním číslem, později se stalo pravidlem vkládat mezi ně krátké frašky nazývané kjógen (dosl. "bláznivá slova" - vzhledem k tomu, že později termín kjógen nabyl obecného významu "divadelní hra", bývají kjógeny vkládané mezi nó nazývány nókjógen). Tyto frašky zřejmě navazovaly na starší tradici sarugaku, časem však se na ně specializovaly zvláštní herecké skupiny, jejichž členové vystupovali také v rolích aikjógen; statut těchto skupin však byl nižší než herců nó.

Zpočátku byly texty kjógenů patrně improvizovány a předávány ústně. Nejstarší dochované zápisy textů neznámých autorů pocházejí ze 17. století a jsou psány starším mluveným jazykem. Zahrnují krátké scénky založené na slovní či situační komice. Častými postavami jsou hloupý pán a chytrý sluha, rozpačitý ženich, utištěný manžel a panovačná manželka, nafoukaný putující mnich (jamabuši), který se zesměšní, komičtí čerti a jiné nadpřirozené bytosti apod. Některé kjógeny také obsahují prvky zřetelně parodující témata či postupy her nó.

Na rozdíl od nó se kjógeny vyznačují realistickým komediálním herectvím, role se odlišují kostýmem jen v některých případech (mnich, nadpřirozené bytosti apod.), jinak mají herci jednotně stylizovaný oděv nižších úředníků feudálního období. Masek se používá jen pro role nadpřirozených bytostí, ženské role (hrají je rovněž muži) jsou odlišeny dlouhým bílým šátkem uvázaným kolem hlavy, nikoli však hlasovým projevem, právě tak jako v nó. Hraje se rovněž bez dekorací a s minimem rekvizit.

Hlavní tvůrce umění nó, Zeami, přepracoval ve svém novém pojetí některé hry svého otce, např. Macukaze (vl. jm.) o dvou dívkách připoutaných láskou i po smrti k tomuto světu, a sám napsal na padesát her, z nichž část je dochována v jeho vlastním rukopise, a jež dodnes patří k nejceněnějším dílům této divadelní formy. Nejznámější z nich jsou tři hry o válečnících čerpající z Heike monogatari a nazvané podle svých hrdinů Tadanori, Kagekijo a Sanemori, dále hra zpracovávající motiv žárlivé milenky z Gendži monogatari, nazvaná jménem první manželky Gendžiho Aoi no ue, a hra Izucu (Roubení studny) na motiv z Ise monogatari o dívce, která se nemůže vzdát vzpomínek na lásku k Narihirovi.

Své názory na nový divadelní styl a zkušenosti s jeho vytvářením zaznamenal Zeami v téměř dvaceti teoretických spisech. Byly původně určeny pouze pro poučení jeho nástupcům ve vedení školy Kanze a poprvé zveřejněny až roku 1908. Zabývá se v nich prakticky všemi otázkami nó z různých hledisek, zejména herectvím a výchovou k herectví, inscenačními principy, hudbou, tancem, typy postav (šite, waki atd.), zásadami psaní her, jejich smyslem a estetikou. Vytvořil tak komplexní teorii nó, jež patří k vrcholům úvah o umění v japonské tradici.

Hlavní teoretickou prací Zeamiho je sedmidílná Kadenšo (Kniha o tradici květu, zkráceně Kaden, jiným názvem Fúšikaden - Tradice květu zpodobení, sepsána krátce po roce 1400), v níž se zabývá zejména herectvím, shrnuje názory a poučky svého otce a dále je rozvíjí. Své principy tvorby a kompozice her a textů vyložil Zeami souhrnně ve spise Sandó (Tři cesty, též Nósakušo - Kniha o tvorbě nó, 1423). Výklad historie nó i množství konkrétních pouček obsahuje spis Sarugaku dangi (Rozhovory o sarugaku), sestavený z rozhovorů a poznámek, jež v letech 1430-1440 zaznamenal jeho syn Motojoši, který sám neměl herecké nadání a stal se záhy mnichem.

Ve svých úvahách používá Zeami především obrazného pojmu "květ" (hana) ve významu dovršení, vyvrcholení, podmíněného fází zdánlivého zpomalení, zklidnění,a to jak pro hereckou akci, tak i pro rozvoj herecké osobnosti a také pro účin hry samé. Používá také tradičního termínu júgen v dobovém pojetí připodobnění k "podmanivé kráse", jak je formuloval i Šótecu. V pozdějším údobí svých úvah pak tento značně neurčitý pojem, zřejmě pod vlivem zásad buddhistické školy zen, dále pozměňuje ve smyslu "chladné krásy" (hietaru bi), tj. v podstatě krásy prosté, nenápadné, vyžadující pro svou realizaci zvýšenou spoluúčast vnímatele. V kompozici dramatu rozpracoval teorii shrnutou v pojmech džo-ha-kjú (zhruba: úvod, rozvedení, strmý závěr), při čemž střední úsek dále obdobně člení na tři části, takže dospívá k pětidílné kompozici značně se blížící tradičním principům dramatu evropského, s tím rozdílem, že se týká spíše rytmicko emocionálního než dějového průběhu hry.

Po roce 1429 došlo v Zeamiho tvůrčím i osobním životě k náhlému zvratu, když nově nastoupivší šestý šógun Ašikaga Jošinori svěřil vedení školy Kanze Zeamiho synovci Motošigemu a Zeamimu i jeho synům zakázal přístup ke dvoru šógunovu ~~i dvoru excísaře~~, jenž si rovněž oblíbil nové umění. Následujícího roku zemřel Zeamiho herecky i dramaturgicky nadaný syn Motomasa, jeho předpokládaný nástupce. Léta 1433-1436 pak Zeami strávil ve vyhnanství na ostrově Sado, protože příliš zřetelně dával najevo svůj nesouhlas s jednáním šógunovým. Když byl omilostněn a vrátil se do Kjóta, žil v rodině svého zetě Konparu Udžinobu, který vedl jinou skupinu sarugaku a převzal mnoho ze zásad Zeamiho.

V polovině 15. století tak v umění nó vznikly dva směry. Zaemiho synovec Kanze On'ami Motošige (1398-1467) byl především vynikající herec. Ve svém pojetí nó položil důraz na barvitost, výraznost a eleganci inscenace a jeho styl pak převládl i v následujícím období. On'ami nepsal dramatické texty, obohatil však zásady přednesu zpěvních partů a zavedl poměrně podrobný způsob jeho značení v dramatických textech.

Naproti tomu Zeamiho zeť Komparu Zenčiku Udžinobu (1405 - 1470 ?) pod vlivem svých zenistických studií rozvíjel dále spíše pozdní Zeamiho principy a založil další významnou školu umění nó, zvanou Komparu. Tato škola zachovala do dnešní doby některé zvláštnosti v inscenačních principech i odchylky v tradování textů a je považována za bližší tradici Zeamiho než rozšířenější škola Kanze.

Zenčiku napsal také asi dvacet her, v nichž ještě více než v díle Zeamiho převládá jemná poezie nad dramatičností. Některé z nich jsou rovněž trvalou součástí repertoáru her nó. Nejznámější je hra Bašó (Banánovník), jejímž jádrem je poeticko filozofický dialog mnicha s duchem banánovníku v podobě mladé ženy. Po smrti Zeamiho pokračoval Zenčiku i v teoretických úvahách o nó. Jeho teoretické dílo je téměř stejně rozsáhlé jako Zeamiho. Komentuje v něm jednak myšlenky svého předchůdce a učitele, jako v Kabu zuinóki (Poznámky o podstatě zpěvu a tance, 1456), jednak vypracovává svou vlastní filozofii dramatu, zejména v díle Rokurin ičiro no ki (Poznámky o šesti kruzích a kapce rosy, 1455), jež doplnil ještě dalšími dvěma výklady. Toto dílo vzbudilo ve své době polemické komentáře z buddhistického i konfuciánského hlediska a je významnou součástí učené literatury rozvíjející se v 15. století. Zenčiku kromě teorie nó napsal řadu teoretických spisů, které se týkaly jiné tematiky než divadelní, mj i poetiky.

V době dovršení počátečního období vzniku nó, kdy pod převahou této nové formy zanikly ostatní starší typy divadla, vznikl na pomezí umění divadelního a recitačního nový typ veřejných produkcí kówaka nebo kówakamai (tance kówaka). Byly tak nazvány podle jména svého tvůrce, jímž byl Momonoi Kówakamaru Naoaki(1393-1470 ?). Byla to vlastně jednodušší podoba nó a spočívala ve vystoupení tří nekostýmovaných představitelů, kteří zpěvavou recitaci doprovázeli volným tancem typu kuse (kusemai), který byl také hlavním tanečním prvkem nó. Předmětem recitace byly jednoduché dramatizace hrdinských pověstí s tematikou převážně zpracovanou i v eposech a románech jako Heike monogatari, Gikeiki, Soga monogatari apod. Přestože se tematicky značně překrývají s texty her nó,nazývanými jókjoku, liší se od nich výrazně jednodušší kompozicí i prostším epickým jazykem a tím, že nenavazují na dvorskou tradici.

Je dochováno asi 40 textů kówaka nazývaných mai no hon (taneční knihy) od neznámých autorů. Kówakamai byly velmi oblíbeny v 16. století zvláště mezi venkovskými samuraji, byly podporovány vojenskou vládou i později a měly velký vliv na rozvoj pozdějších dramatických forem džóruri a kabuki.

Dovršení kultury středověku

Patnácté století bylo dobou, kdy se dále rozvíjela učená literatura jednak u dvora, kde navazovala na heianskou tradici, zejména však v klášterech. Již od předchozího století mniši školy zen měli podporu vojenské vlády a působili často jako političtí poradci šógunů. Kromě buddhistických studií se hojně zajímali i o teorie neokonfucianismu, který dále propracoval prakticistické morální zásady původního konfucianismu v ucelenou nauku. Tento zájem i příslušné znalosti byly podpořeny jednak příchodem učených uprchlíků z Číny po nástupu mongolské dynastie a zejména pak po opětném navázání styků s Čínou počátkem 15. století, kdy mniši byli často pověřováni diplomatickými úkoly.

Souběžně se opět rozšířil i zájem o čínskou uměleckou literaturu, zvláště poezii, a po staletích vzniká zase bohatá tvorba čínsky psané poezie japonských autorů, tentokrát z řad mnichů. Rozvoj čínských studií přetrval i do následujících století, kdy se pak znalost čínštiny a čínských klasiků stala základem vzdělanosti zejména příslušníků vojenské třídy.

Ve druhé polovině 15. století vstupuje období japonského středověku do své závěrečné fáze, moc vojenské vlády Ašikagů slábne a nastává období "země ve válce" (sengoku džidai, 1477-1584; název období je převzat z čínské historie, kde označuje významné období nejstarších dějin a překládá se obvykle jako "období válčících států"), jež bývá chápáno jako podobdobí doby Muromači.

Hegemonie Ašikagů měla své politické i hospodářské slabiny. Snahy vojenské vlády i provinčních vojenských rodů využít ke svému prospěchu vzestupu a diferenciace řemeslné výroby i zemědělské produkce nově organizovaného venkova vyššími daněmi vedly již v první polovině 15. století k nespokojenosti rolníků a rolnickým povstáním. Vojenská vláda také neměla dost sil, aby plně prosadila své mocenské nároky v provinciích a omezila vzrůstající decentralizační tendence.

Bezprostřední předehrou období vnitřních válek bylo jedenáctileté údobí ozbrojených nepokojů v letech 1467-1477 (Ónin no ran - podle éry Ónin, v níž nepokoje začaly). Motivem těchto rozbrojů byly vnitřní, v podstatě nástupnické spory o úřad šóguna, jež se projevily jako střetnutí východních a západních rodů, jejichž spory v různém seskupení se táhnou celým středověkým obdobím. Boje se odehrávaly především v oblasti hlavního města a měly za následek jeho zpustošení a zkázu řady významných paláců a chrámů. Rozbroje Ónin oslabily vojenskou vládu natolik, že v následujících desetiletích byla její moc postupně omezena prakticky jen na vlastní území rodu Ašikaga. V celé zemi vzrůstá tendence k vytváření nezávislých celků. Propukají znovu rolnická povstání, v některých případech motivovaná i náboženskými chiliastickými prvky. Posiluje se i vesnická samospráva (po místním povstání roku 1485 např. rolníci na osm let ovládli část provincie Jamaširo). Z vojenské nadvlády se snaží vymanit i města a některá (jako Sakai v blízkosti Ósaky) si nakrátko vydobyla postavení svobod-

ného města. Zejména však se drobí a osamostatňují venkovská panství, méně významní samurajové se jich zmocňují a ve vzájemných bojích každého s každým se snaží rozšířit své državy. Válečné akce se šíří i mimo Japonsko. Opět se rozmáhá pirátství, rozšířené již ve 14. století, jemuž vojenská vláda po roce 1400 učinila přítrž v zájmu obchodních styků s Čínou. Zejména na počátku 16. století japonští piráti (wakó) s podporou některých feudálních knížat ohrožují pobřeží Koreje a Číny, podnikají však i výpravy na Filipíny a někdy až do Indočíny.

Období "země ve válce" bylo ovšem obdobím častých lokálních bojů, nikoli obdobím trvalých bojů po celé zemi. V této době dále vzrůstá úroveň řemesel a prosperita měst, zejména hradních, a pokračuje šíření kultury do provincií, jemuž napomáhal i růst nových center schopných a ochotných podporovat její tvůrce. Prostředníky se stávali také zchudlí dvorští aristokraté, jež zánik systému šóenů připravil o příjmy, a kteří rovněž hledali ochranu u knížecích dvorů.

Učená literatura

Mezi dvorskou šlechtou se v 15. století objevuje zvýšený zájem o studium klasické japonské literatury a to nejen jako vždy o poezii, ale i o prózu. Tento zájem je rovněž jakousi předzvěstí významných studií v oblasti japonské filologie, jež se začaly rozvíjet od 17. století.

Z dvořanů 15. století byl význačným učencem Ičidžó Kanejoši (též Kanera, 1402-1481), vnuk Nidžóa Jošimotoa a rovněž držitel vysokých dvorských úřadů. Zabýval se buddhismem i konfucianismem a napsal několik pojednání o historii, dvorských zvyklostech a rituálech, o zásadách řízení státu apod. Psal i o tradičních japonských tancích kagura a saibara a byl také příznivcem Zenčikuovým a jedním z komentátorů jeho filozofického díla.

Hlavní zájem Kanejošiho byl však filologický. Napsal komentář k básnické sbírce Kokinšú, několik pojednání o formě renga, doplnil knihu pravidel rengy Renga šinšiki, věnoval soubor úvah i prozaické sbírce Ise monogatari. V oblasti filologické se však především zabýval románem Gendži monogatari, podobně jako básník Šótecu i jiní. Napsal o něm postupně v letech 1440-1476 pět pojednání z různých hledisek, zejména podrobný komentář v třiceti oddílech Kačó jodžo (Elegance - dosl. "květy", "ptáci" a "doznívání citu", 1472).

Příběh o Gendžim byl jeho celoživotním zájmem, většinu svých ostatních děl však napsal teprve v pozdním věku, zejména poté, co se v neklidné době sedmdesátých let uchýlil do Nary a stal se mnichem. Patří k nim také soubor zápisků Sajo no nezame (Půlnoční probuzení, 1478) napsaný pro manželku šóguna Jošimasy a shrnující Kanejošiovy názory na umění i filozofické postřehy vycházející z jeho rozsáhlých znalostí a silně ovlivněné konfucianismem. Také Kanejošiho sepětí zájmu o japonskou literární tradici s konfuciánskou ideologií místo s buddhismem je již předzvěstí hojně zastoupeného učeneckého postoje v 17. - 19. století.

Obnovený zájem o čínskou literaturu je spjat zejména s podporou šóguna Jošimicua na rozhraní 14. a 15. století a s novou organizací zenistických klášterů podle čínského vzoru. Sdružilo se tak pět klášterů v Kamakuře a pět klášterů v Kjótu pod názvem gozan (též gosan, dosl. "pět hor", kde slovo "hora" je synonymem slova "klášter", používaným i v jiných souvislostech). Literatura vytvářená v těchto klášterech se pak nazývá gozan bungaku (literatura pěti klášterů). Tato tvorba dále rozvíjí mnišskou literaturu 14. století a kromě čínsky psané vlastní produkce zahrnuje i japonsky psané komentáře k čínským klasickým dílům i starším čínsky psaným dílům vzniklým v Japonsku a dále čínsky i japonsky psané popularizující náboženské i konfuciánské spisy.

V klášterech se s novými čínskými technikami také rozvíjel knihtisk, známý v Japonsku z Číny již v 9. století, dříve však používaný jen málo, pouze pro rozmnožování buddhistických textů. Při klášterech vznikaly také první školy zvané terakoja, v nichž mniši vyučovali děti samurajů i ostatních vrstev obyvatelstva. (Název "terakoja" zůstal zachován i v období Edo pro lidové školy, i když již nebyly vedeny mnichy).

Známou postavou literatury gozan je mnich Ikkjú Sódžun (1394-1481). Od mládí byl význačným básníkem čínské poezie, zabýval se také rengou, stýkal se se Zeamim a Zenčikuem a připisuje se mu také autorství dvou her nó. Měl velký vliv na soudobé názory na umění, od nějž požadoval zejména vytříbenost, "eleganci" (fúrjú). Ve smyslu zenového učení hlásal rovnost všech lidí a stejně často jako v klášteře se pohyboval mezi prostým lidem, jehož oblibu si získal svými vtipnými rozpravami. Stal se tak později oblíbenou postavou populárních náboženských a didaktických spisů, ale i humorných vyprávění.

Literatura pro lid

Zprvu pro popularizaci buddhismu mezi lidem, později jako literatura zábavná, vzniká v 15. století žánr krátkých příběhů, často doprovázených ilustracemi a nazývaný otogizóši (volně: sešity pro zábavu - otogi znamená "společník"). Název pochází až z pozdější doby, podle vydání třiadvaceti těchto starých příběhů z počátku 18. století, v němž byly takto nazvány. Název byl pak rozšířen i na jiné příběhy podobného charakteru z 15. století až počátku 17. století.

Je dochováno asi 500 těchto příběhů. Autoři jsou neznámi (dva příběhy jsou připisovány Ičidžóovi Kanejošimu, jeden mnichu Ikkjúovi a jeden císaři Gomizunoovi z počátku 17. století), podle způsobu podání to však zřejmě byli většinou mniši, u pozdějších snad měšťané.

Vzhledem k tomu, že tyto příběhy vznikaly během poměrně dlouhého období, mají i velkou tematickou šíři, v níž se obráží postupné zlidovění tradičních námětů i literatury samé, charakteristické pro druhou polovinu období Muromači. Značná část příběhů je novým zkráceným zpracováním starší literatury nebo jejích motivů.

Tematiku otogizóši lze rozdělit do několika základních skupin: Výraznou skupinu tvoří tematika náboženská, zahrnující příběhy mnichů a poustevníků, dále legendy o buddhistických i šintoistických božstvech z doby, kdy ještě byla lidmi, legendy o jednotě buddhů a šintoistických božstev, vycházející z tehdy rozšířeného synkretického pojetí obou náboženství. (Jedním ze zdrojů je tu zřejmě velká sbírka legend a pověstí Šintóšú z poloviny 14. století). Dále do tohoto okruhu patří i příběhy humorné a satirické o nehodných mniších a neblahých důsledcích jejich skutků.

Další skupinou jsou adaptace motivů z válečných příběhů a různých hrdinských pověstí. Častým hrdinou je v nich jeden z prvních vojevůdců z rodu Minamoto, legendární Jorimicu (Raikó) z počátku 11. století, se svou družinou čtyř statečných bojovníků a udatnými činy v císařských službách. Řada příběhů také čerpá z osudů populární dvojice Jošicuneho a Benkeie. Zejména jeden z nich, Džóruri monogatari, milostný příběh Jošicuneho a dívky Džóruri, zasazený do doby, kdy se Jošicune skrýval v kraji Jošino, dosáhl takové obliby, že se stal součástí repertoáru potulujících recitátorů, později poskytl název rytmizované recitaci vůbec a nakonec i divadelní formě džóruri. Jiné příběhy pak zpracovávají pověsti o pomstách a bojích mezi různými provinčními samurajskými rody. Příběhy jsou převážně zpracovány s moralistním a buddhistickým přístupem a vyúsťí ve zkázu zloducha a vítězství jeho oběti za přispění buddhů a božstev.

K této skupině patří i příběhy pojímající feudální boje satiricky jako války zvířat s téměř parodickým napodobením stylu Heike monogatari (dva tyto příběhy jsou připisovány Kanejošimu).

Hojně zastoupenou tématickou skupinou jsou příběhy vycházející z různých motivů klasické literatury. Jsou to zejména milostné příběhy, dále různá zpracování příběhů o sirotcích typu Očikubo monogatari, příběhy s básněmi, zvláště o básnířkách Izumi Šikibu a Ono no Komači. Do zpracování klasických motivů leckde prolínají folklórní prvky, lidové představy o životě dvorské aristokracie.

Folklórní motivy jsou také zpracovávány ve velké skupině otogizóši. Tyto příběhy vycházejí jednak ze starších sbírek vyprávění (secuwa), jednak jsou zřejmě novým zpracováním lidové orální tvorby. Zahrnují příběhy strašidelné s buddhistickým motivem vášnivého lpění na tomto světě, dále pohádkově i humorně laděná vyprávění o chudém venkovanu nebo obchodníkovi, který se vypraví do hlavního města a tam zásluhou šťastných okolností dojde vysokých hodností. Nezřídka jsou tyto příběhy propojeny s legendami o božstvech a buddhách a hrdina příběhu se pak po smrti převtěluje v některé místní božstvo jako nejvyšší možný způsob povznesení. Některé z těchto příběhů obsahují nejstarší japonské pohádkové motivy, objevující se v četných variantách v následujících obdobích.

Menší část příběhů konečně zpracovává témata čínského původu. Jsou to

jednak vyprávění o kouzelných liškách, které se v lidské podobě mísí mezi lidi a žijí jejich životem, podávané někdy se satirickými prvky. Příběhy o liškách byly do Japonska přeneseny již v dřívějších stoletích a jsou zaznamenány např. i v Kondžaku monogatari. Naproti tomu nově jsou zde vyprávěcím způsobem zpracovány konfuciánské příběhy o vzorných dětech oddaných svým rodičům. Tyto příběhy však zřejmě patří až k pozdější vrstvě otogizóši z konce 16. a počátku 17. století.

Otogizóši jak svým obsahem tak i svou formou ilustrovaných sešitů ukazují zřetelně vytváření japonské lidové tradice a jsou bezprostředními předchůdci literatury měšťanské, v níž se v 17. století dále rozvíjely zejména nenáboženské motivy těchto příběhů.

Kultura Východních hor

Přímo symbolem kulturního rozvoje na pozadí zmatku mocenských svárů je vznik nového vysoce kultivovaného prostředí v těsné blízkosti nedávno pobořeného Kjóta. Osmý šógun Ašikaga Jošimasa, jehož nedostatečný zájem o vykonávání úřadu přispěl k rozpoutání rozbrojů Ónin, si dal po své abdikaci vystavět roku 1482 tzv. Stříbrný pavilon (Ginkaku) na úpatí Východních hor (Higašijama) nedaleko Kjóta. Po vzoru svého předchůdce Jošimicua učinil toto své sídlo střediskem umění a společenského života. Vedle her nó a poezie rengy rozvíjelo se tehdy zejména tušové malířství čínského i japonského stylu a zahradní architektura. Jako určitá forma společenského styku se začíná formovat i tzv. wabiča, podávání čaje ve zvláště k tomu určených chýších (čašicu), základ pozdějšího tzv. "čajového obřadu".

Sotva stoleté (od druhé poloviny 15. do první poloviny 16. století) vyvrcholení středověké kultury, v níž se přetváří klasická tradice spojením s četnými prvky novějších buddhistických škol (zejména zen) a jejich prostřednictvím i s novými principy vytvořenými v Číně v období dynastie Sung, bývá odkazem na Jošimasův pavilon nazýváno "Kulturou Východních hor" (Higašijama bunka), i když se ovšem kulturní rozvoj nikterak neomezoval na toto úzké prostředí.

V této době se také dovršuje umění nó. Byly dále propracovány jeho formální zásady a byly také napsány poslední nové hry. V následujícím období Edo se umění nó již dále nerozvíjelo, bylo povýšeno na obřadní umění vojenské vrstvy a jeho další vývoj probíhal především cestou formalizace.

Ve druhé polovině 15. století mělo nó bohaté zázemí amatérských souborů. Také provozování se odpoutalo od chrámů a paláců a přeneslo se do provinčních měst. Samostatná recitace textů (na rozdíl od komplexního divadelního představení zvaného nó se samostatné texty nazývají jókjoku) se stala oblíbeným amatérským uměním, jež přetrvalo až do dnešních dnů.

Soupeřstvím hlavních škol Kanze a Konparu byly dále propracovány hudební, herecké i inscenační zásady a v nově vzniklých hrách se zejména posiloval dramatický prvek, méně výrazný ve hrách starších. Zároveň k tematickým zdrojům přibyly oblíbené rytířské příběhy z předchozího století, zejména Gikeiki a Soga monogatari. Dramatičtější konflikty začal ve svých hrách ztvárňovat především Kanze Kodžiró Nobumicu (1435-1518), syn On'amiho. Byl hercem vedlejších rolí protihráče (waki) a tato okolnost pravděpodobně přispěla k jeho zaměření na větší dramatičnost her, jež umožňovala napsat pro wakiho výraznější role. Tendence k větší dramatičnosti však zřejmě byla nutnou součástí vývoje her, protože se objevuje i u jiných autorů, kteří nebyli takto motivováni. Kodžiró je autorem více než deseti her tradičního repertoáru, z nichž nejznámější a nejhranější jsou Ataka (místní jméno), zpracovávající populární epizodu z útěku Jošicuneho na sever a Funa Benkei (Benkei na lodi), založená na epizodě útěku téhož hrdiny z Kjóta a pak po moři do západních provincií.

Kodžiró sdílel zaměření svého otce k větší výpravnosti a pohybové rozmanitosti her, a právě tento styl se stal základem inscenací v následujícím období, jež lze nazvat obdobím konzervace umění nó. Hlavním příspěvkem tohoto období v oblasti inscenace byl důraz na barvitou nádheru kostýmů a v souvislosti s postupně stále výraznějším obřadným pojetím her i trvalé zvolňování tempa produkce, až se čas představení prodloužil na dvojnásobek původního. Tehdy již uzavřený repertoár her byl podle formálních hledisek rozdělen do pěti kategorií a byl také zaveden montážní princip skladby představení, obsahující po jedné hře z každé kategorie ve stanoveném sledu, při čemž i roční doba děje má odpovídat roční době představení. S těmito a podobnými úpravami "konzervačního období" hry nó přetrvaly období jistého úpadku na konci 19. století a hrají se dodnes.

V téže době se dovršuje také vývoj rengy. Rozšířila se zejména čórenga, jejíž pravidla byla dále propracována a počet řazených slok (ku) se ustálil. Renga se stala hlavní a uznávanou básnickou formou a rozšířila se i do provincií. Z četných mistrů rengy byli v té době nejvýznamnější mnich Šinkei a jeho žák Iio Sógi.

Šinkei (1406-1475) byl původně básníkem tanky, psal ve stylu svého učitele Šótecua a propracoval poetiku školy Reizei. Jeho hlavním zájem se však stala renga, do níž se snažil vnést Šótecuovy poetické principy opírající se o teorii Teikovu. V tomto duchu napsal řadu úvah, zejména poetiku rengy Sazamegoto (též Sasamegoto, Důvěrná slova, 1461), po vzoru Kanejošiho formou dialogu. V letech rozbrojů Ónin opustil Šinkei hlavní město a vydal se na pouť do východních provincií, na níž ho provázel i jeho žák Sógi (1421-1502). Této cesty využili k šíření svých zásad rengy v provinciích a byli hojně zváni do sídel místních feudálů k uspořádání básnických schůzek. Šinkei se z této pouti již nevrátil a strávil zbytek života v této části země.

Sógi se po návratu do Kjóta stal přední osobností básnických i učeneckých kruhů. Psal také čínské básně, byl výborný kaligraf a jako žák Kanejoši-

ho i znalec klasické literatury (zvláště Gendži monogatari), o níž přednášel šógunovi a jeho hostům. Zejména však byl ctěným mistrem rengy.

Již roku 1466 napsal své základní pojednání Azuma mondó (Dialog z Azumy), v němž dále rozvíjel pojetí Šinkeiovo. Z jeho četných sbírek formy renga je nejvýznamnější Šinsen cukubašú (nově vybraná sbírka Cukuba, 1495). Tato sbírka obsahuje přes 2000 básní renga předních autorů z předchozích šedesáti let a byla sestavena pod císařskou patronací, což lze chápat jako příznak povznesení rengy na oficiální úroveň tanky. Za vzorovou skladbu rengy, v níž jsou uplatněny Sógiho principy navazování a další kompoziční pravidla, je považována Minase sangin hjakuin (Sto slok tří básníků z paláce Minase, 1488), kterou s básníky Šóhakuem a Sóčóem složil k poctění památky císaře a básníka Gotoby (12. století). Na sklonku života se i Sógi přiklonil k poetickému principu "chladné krásy", jímž se zabýval již Zeami, a zaměřil tvorbu rengy tímto směrem.

Vrcholné období rengy v pojetí Sógiově, jímž se v podstatě tato původně zábavná forma stala nejoficiálnějším reprezentantem poezie a nabyla řadu rysů klasické dvorské poezie, bylo však zároveň i posledním významným obdobím této tvorby. Po smrti Sógiho s postupujícím poklesem významu dvora císařského i šógunova sdílela renga osudy tanky co do úrovně a okruh jejích příznivců byl ještě užší.

Období přechodu

V době "země ve válce" se v mocenské oblasti uplatňovaly více osobní schopnosti než vznešenost rodu a do popředí se tudíž dostávali válečníci, jejichž moc vyrostla právě z bojů tohoto období. Od poloviny 16. století, kdy místní střetnutí přerůstají v boj o novou hegemonii, z řad těchto "válečných knížat" (sengoku daimjó) vzešli tři tzv. sjednotitelé:Oda Nobunaga, Tojotomi Hidejoši a posléze Tokugawa Iejasu, zakladatel nové dynastie šógunů. V průběhu těchto bojů zanikl 1573 šógunát Ašikagů, postupně se šířila moc Nobunagova a po jeho smrti (1582) si do roku 1590 podmanil všechny feudály Nobunagův vojevůdce Hidejoši, původem rolník, jemuž již 1585 císař, v jehož jménu sjednocení probíhalo, udělil úřad regenta kampaku. Již Nobunaga rozdrtil vojenskou i politickou moc klášterů, které se v období sengoku svými vojsky účastnily bojů a byly v nich často rozhodující silou. Přemohl také odbojná města a vesnice, jejichž podřízenost samurajům dotvrdil pak Hidejoši zabavením zbraní nesamurajského obyvatelstva. Hidejoši také omezil výboje pirátů, po jejich stopách však odvedl soustředěná vojska podmaněných knížat na dvě neúspěšné výpravy do Koreje. Po smrti Hidejošiho (1598) se znovu rozpoutaly boje o hegemonii, v nichž dosáhl vítězství bitvou u Sekigahary spojenec Nobunagy i Hidejošiho, původně rovněž "válečný daimjó", Tokugawa Iejasu a byl roku 1603 jmenován šógunem.

Krátké období na konci 16. století, v němž se dovršují předpoklady k pře-

chodu do další etapy feudalismu, bývá nazýváno obdobím Azuči-Momojama (1573--1602) podle názvů Nobunagova hradu a Hidejošiho paláce.

Z hlediska kultury je pak toto období spíše symbolem vývojových tendencí vytvářejících přechod mezi oběma etapami a zahrnujících větší část 16. a počátek 17. století. Charakteristické rysy této přechodné kultury, zejména sklon k výrazné barvitosti a monumentalitě, se projevují především v architektuře a ve výtvarném umění, ve stavbě hradů, knížecích paláců a zahrad, v nástěnných malbách i bohatě zdobených paravánech. Na rozdíl od předchozího období inspirovaného čínskou kulturou dynastie Sung (960-1279), jeví se v této době vlivy současného umění dynastie Ming (1397-1644). V této době rovněž začíná zmíněná formalizace her nó.

V období Azuči-Momojama se také začíná rozvíjet městská kultura. Přímo vášní celé tehdejší společnosti se stalo "umění čaje" (sadó, též ča no ju, často překládáno jako "čajový obřad"), jež se z prostého wabiča předchozího století vyvinulo ve společenskou událost, pro níž byla vypracována (jistě ne bez vlivu pravidel rengy) pravidla, a v níž význačná úloha připadla jednak architektuře čajových pavilónů, jednak vzácným výrobkům keramickým i dalších uměleckých řemesel. Dovršitelem tohoto umění společenského styku byl Sen no Rikjú (1521-1591), původem měšťan města Sakai, jenž se stal poradcem Hidejošiho ve věcech kultury a snažil se ve svém pojetí sadó vyvážit principy středověké rafinované prostoty se soudobou touhou po barvitém efektu.

Zároveň se v této době dále rozvíjí žánr otogizóši, recitace džóruri získává z Číny přes ostrovy Rjúkjú nový doprovodný nástroj, třístrunný šamisen, a připojuje se k němu i produkce loutek. V Kjótu pak vzniká revuálně taneční divadlo, předchůdce pozdějšího divadla kabuki.

V poezii v průběhu 16. století začíná princip rengy nabývat nového rozšíření a významu a vytváří se variantní forma rengy pod názvem haikai no renga. Termín haikai byl používán již v klasické době a byly jím označovány básně formy tanka (haikai no uta), jež měly buď žertovný charakter, nebo byly formálními hříčkami či jinak nápadně porušovaly uznané zásady poetiky (doslovný význam slova haikai je "hravý", "žertovný"). V tom smyslu také haikai no renga byla uvolněnou obdobou rengy, řídila se týmiž zásadami kompozice, navazování i ostatními formálními pravidly, neměla však omezení co do obsahu a místo vážného zamyšlení byl jejím cílem zprvu poetický, časem i dosti hrubý žert. Další uvolnění se týkalo jazyka. Ve formě renga byl přípustný pouze klasický jazyk vytříbený tankou, z níž se vyvinula, kdežto haikai no renga dovolovala používání výrazů současného jazyka i slov sinojaponských. Název nové formy byl záhy zkrácen na pouhé haikai a později se pro ni začalo používat i termínu renku ("řazené sloky"), který přesněji vystihuje její podstatu.

Haikai skládal občas již Sógi, více se však rozšířila až v průběhu 16. století. Prvním propagátorem haikai jako samostatné formy byl Jamazaki Sókan (zemř. kolem 1555), původně samuraj ve službách šógunových, později

mnich. Byl žákem Sógiho a nejdříve známým básníkem rengy, pak se však postavil proti odtažité eleganci této formy a hlásal přednosti haikai, jež pojímal jako výraz současného životního pocitu. Své haikai shromáždil ve sbírce Šinsen inu cukubašú (Nově vybraná psí sbírka Cukuba, 1539). Hlavním prostředkem komiky jeho básní bylo kromě motivů z každodenního života až parodické využívání formálních prvků klasické tanky, především ustálených asociací slov (engo), využívání homonymity (kakekotoba) a básnické citace (honkadori). Jeho sbírka se stala základním dílem v pozdější tradici nové formy.

Podobně jako Sókan i jeho přítel Arakida Moritake (1473-1549), šintoistický kněz svatyní v Ise, byl nejprve básníkem rengy Sógiho školy a převážná část jeho básní má tuto formu. Pod vlivem Sókanovým se však přiklonil k haikai a svou tvorbu tohoto zaměření shromáždil ve sbírce Dokugin senku (Mých tisíc slok, 1540). Svou sbírku doprovodil úvahou, v níž považuje haikai za vyvrcholení rengy, protože při dodržení všech pravidel, v nichž se nemá od rengy v ničem odlišovat, má ještě navíc vtip. Z jeho žáků a následovníků vyrostla pak básnická škola Ise.

Z těchto prvních počátků v 16. století se postupně haikai vyvinula jako významná složka městské kultury následujícího období a přerostla pak v další novou formu, haiku.

S oslabením moci vojenské vlády a růstem vlivu provinčních feudálů klesá postupně i význam klášterů jako středisek učenosti. Mezi mnichy i laiky se stále více šíří zájem o neokonfuciánské učení a i v provinciích vznikají pod patronací mocných rodů nová centra učenosti. Jako první takové centrum byla již v polovině 15. století obnovena pod patronací rodu Uesugi starší provinciální šlechtická škola Ašikaga gakkó, zprvu rovněž pod vedením mnichů. V 16. století se v ní soustřeďovali zejména vzdělanci z řad samurajů a měla velký význam zvláště svou rozsáhlou knihovnou.

Další významné centrum v provincii Sacuma ve městě Kagošima na ostrově Kjúšú založil roku 1478 Keian Gendžu (1427-1508) za podpory rodu Šimazu. Jako zenistický mnich studoval v Číně, zaujal se však zejména pro neokonfucianismus a po návratu založil v Kagošimě učiliště takzvané sacumské školy, Keidžuin, a stal se jedním z význačných předchůdců rozvinutí filozofie tohoto směru v období Edo.

Stejně významné centrum založil Minamimura Baiken, žák Keianův kolem roku 1548 v provincii Tosa na ostrově Šikoku. Jeho škola, nazývaná též nangaku (jižní učení, termín nangaku se někdy používá i pro ostatní školy s přidáním příslušného místního jména), zaměřovala se především na politickou aplikaci učení a v následujícím období vzešla z ní řada konfuciánských učenců neoficiálního směru.

Zdrojem pozdější oficiální nauky, jež se stala státní ideologií doby Edo, byla škola kjótská, jejímž zakladatelem byl Fudžiwara Seika (1561-1619),

potomek Teikův z rodiny Reizei. Jako většina ostatních učenců neokonfuciánského zaměření i Seika se zabýval původně studiem nauky školy zen. Získal si věhlas svými výklady konfuciánských klasiků, odmítal však úřední hodnosti a raději hlásal své názory širšímu publiku.

Ze zmíněných i dalších, méně významných středisek, která postupně vznikala v provinciích, později vyrostly samurajské školy (hankó), jež poskytovaly vzdělání mladým příslušníkům vojenské vrstvy a měly velký význam pro rozvoj učenecké literatury různých směrů.

Do krátkého období asi dvaceti let kolem roku 1600 spadá také vznik tzv. křesťanské literatury (kirišitan bungaku), výsledek působení misionářů, zejména portugalských jezuitů. Jako první Evropané přistáli u japonského ostrova Tanegašima roku 1543 Portugalci, zahnaní tam bouří. Výsledkem této návštěvy bylo rozšíření střelných zbraní, které podle portugalských vzorů dal vyrábět místní kníže. Pod jménem tanegašima se pak staly záhy výzbrojí části vojsk v bojích druhé poloviny století. Misijní činnost začala příchodem Františka Xaverského roku 1549. Misionáři působili zejména na ostrově Kjúšú, pronikli však i do Kjóta. Nobunaga byl jejich činnosti nakloněn, chápal ji jako prostředek k rozšíření zahraničního obchodu. Hidejoši však rozpoznal nebezpečí, že tato činnost připravuje půdu koloniálnímu vpádu, a pod dojmem poměrně rychlého šíření křesťanství na Kjúšú vydal již roku 1587 edikt, jímž je zakázal. Ustanovení ediktu však zpočátku nebyla uskutečňována a k potlačení křesťanství došlo až o padesát let později.

Křesťanská literatura zahrnuje překlady církevních děl, učebnice a slovníky a také několik děl japonských křesťanů. Jejími vydavatelskými centry se staly Nagasaki, Amakusa na poloostrově Šimabara a také Kjóto. Je dochováno 29 titulů, jejichž význam je především v oblasti jazyka, protože tato díla jsou tištěna latinkou a psána převážně soudobým mluveným jazykem, od nějž byl literární jazyk již značně vzdálen. K této literatuře patří také první japonský překlad z evropského jazyka ve stylu kjógenů, a to překlad sedmdesáti bajek Ezopových (Isoho no haburasu - z port. "hablas" - též Isoho monogatari), jejichž témata se objevila prostřednictvím adaptace ve stylu otogizóši i v pozdější zábavné literatuře. Tento překlad obsahuje i krátký úvod o autorovi. Pro studium jazyka je zejména významná zkrácená úprava Heike monogatari v mluveném jazyce a podobně zpracované výňatky z Taiheiki vydané v přepisu latinkou.

Počáteční období měšťanské literatury

Po zřízení nové šógunovy vlády v Iejasuově hradním městě Edo (nynější Tokio) začala postupně nabývat své podoby další etapa japonského feudálního období, charakterisovaná určitou centralizací moci a některými rysy absolutismu.

Za vlády Iejasua a jeho prvních nástupců byla provedena řada opatření k upevnění moci rodu Tokugawů a vojenské vlády. Souborem předpisů byla vyjádřena pouze formální funkce císaře i jeho dvora a byl postaven pod přímou "ochranu" vojenské vlády. Bylo provedeno přerozdělení lén (han), tak aby léna příslušníků rodu Tokugawů a jeho přímých vazalů i spojenců (fudai daimjó) svým umístěním strategicky kontrolovala území poražených protivníků (tozama daimjó), jimž kromě toho nebyly přístupny úřady v ústřední vojenské vládě. Kontrolována byla i vojenská síla knížat (daimjó) a jejich vzájemné vztahy (např. nesměli uzavřít sňatek bez souhlasu šóguna). V hospodářském ohledu a v ostatních vnitřních záležitostech knížectví jim však byla dopřána značná autonomie.

Soustavou předpisů byla společnost rozdělena na čtyři třídy, samuraje, rolníky, řemeslníky a obchodníky, jejichž vzájemné i vnitřní vztahy a způsob života byly podrobně regulovány.

Příjmy daimjů plynuly z rolnických daní na jejich území, odváděných v rýži, a ostatní příslušníci vojenské vrstvy dostávali pak od svých knížat příděly rýže, jejichž velikostí bylo vyjádřeno postavení jednotlivého samuraje ve složité hierarchii hodností. Řadový samuraj byl tedy co do postavení i obživy vázán na službu ve vojenské družině a jestliže ji ztratil (nejčastěji proto, že jeho pán byl zbaven léna, někdy však i z trestu), stával se samurajem bez závazků, nazývaným rónin. Róninové jen s obtížemi nacházeli službu na jiném panství a podle svých schopností se věnovali učeným studiím, umění, i řemeslu a obchodu, stávali se však i učiteli, někdy mnichy, leckdy jen formálně jako v minulosti dvořané.

Hierarchický princip byl zaveden i do velkorodiny, pojímané jako základní administrativní jednotka, jíž byl jednotlivec podřízen také zásadou kolektivní odpovědnosti. U rolníků a měšťanů byla kolektivní odpovědnost za činy svých příslušníků rozšířena ještě dále na skupiny tzv. goningumi, obvykle pěti sousedících rodin. Za správný odvod daní odpovídala kolektivně celá vesnice. Postavení hlavy velkorodiny bylo také posíleno zásadou nedělitelnosti knížectví, hodnostního příjmu u samurajů a obdělávané půdy u rolníků při přechodu na potomky. Měšťanům nebyl tento princip předepsán, rodinná hierarchie a soudržnost se však prosazovala ideologicky a zejména potřebami obchodního či řemeslnického podnikání.

Rozpor mezi naturálním hospodářstvím vojenské vrstvy a stále rozvinutějším peněžně zbožním hospodářstvím, realizovaným prostřednictvím obchodníků ve

velkých městech, ve svých důsledcích vedl k tomu, že se někteří obchodníci ze svého společensky nejnižšího a formálně bezprávného postavení povznesli co do skutečné hospodářské moci až na úroveň knížecí. Na druhé straně týž rozpor spolupůsobil při zbídačování rolníků, jejichž druhé místo ve společenské soustavě bylo od počátku jen teoretické a formální. Špatně fungující hospodářská soustava byla také již od konce 17. století trvalým problémem tokugawské vojenské vlády.

Také nová kultura charakterizující 17. až 19. století je především produktem městského a měšťanského prostředí a vzniká jako nedílná součást jeho životního stylu. Prostředí císařského dvora a vojenské třídy naproti tomu konzervuje ve svých projevech jednotlivé prvky kultury středověké a na tvorbě nové kultury se podílí pouze v oblasti učené literatury.

Jednou z určujících okolností života japonské společnosti v tomto období bylo také tzv. "uzavření země", t.j. zákaz opuštění země pro Japonce, zákaz návratu těch, kteří se v dobách čilých zahraničních styků v 15. a na začátku 16. století usadili v cizině, zákaz stavby lodí schopných daleké plavby a omezení přístupu cizincům(byl povolen jen Holanďanům a Číňanům) na jediný přístav Nagasaki. Tato opatření byla postupně zavedena do roku 1641 v souvislosti s úsilím vojenské vlády o úplnou kontrolu zahraničního obchodu a zároveň i s omezením a posléze vymýcením křesťanství, jež se mezitím rozrostlo v nebezpečnou sílu a předmostí kolonizátorů zvláště na ostrově Kjúšú. Vyvrcholením tohoto střetnutí bylo velké rolnické povstání pod křesťanskou vlajkou na poloostrově Šimabara roku 1637, jež vojenská vláda jen s obtížemi potlačila. Byla to zároveň také na dlouhá léta poslední velká vojenská akce v novodobých dějinách Japonska. K potlačení křesťanství bylo využito i buddhistického náboženství, předpisem, že každá rodina se musí hlásit k některé z buddhistických sekt a být zapsána ve svém "rodinném" chrámu. Byla tím získána určitá ideologická kontrola nad obyvatelstvem a zároveň skrze toto úřední pověření a vymezení sféry působnosti i kontrola nad činností buddhistické církve, která byla z politicko mocenské oblasti již vytlačena.

Oficiální ideologií, na níž byla založena soustava řízení společnosti, se stal reformovaný konfucianismus, jejž propracoval v Číně filozof Ču Si (v Japonsku se postupně rozšířil od 14. století). Z teorií této filozofie byly zdůrazněny zejména zásady podřízenosti a poslušnosti mladších starším, ženy muži a nižších vyšším ve společenském žebříčku. Proti čínskému systému, zdůrazňujícímu především vztahy podřízenosti uvnitř rodiny, byl v Japonsku položen větší důraz na podřízenost ve společenské hierarchii a podřízenost jednotlivce zájmům společenské skupiny. Z těchto teorií byla také odvozena absolutní nadřazenost vojenské třídy jako "nejvyšší" všem ostatním třídám "nižším". (Ovšem císař a dvorská šlechta byli postaveni mimo tuto hierarchii a ve své kultovní funkci byli odříznuti od styku s ostatním obyvatelstvem).

Na vytváření oficiální ideologie i při formulaci nové správní soustavy a jejích dokumentů měl význačný podíl konfuciánský učenec reformovaného směru

Hajaši Razan (1583 - 1657) jako ideologický poradce šóguna Iejasua i jeho bezprostředních nástupců. Pocházel z kjótské měšťanské rodiny a původně se měl stát mnichem. Zahloubal se však do studia konfucianismu a již jako mladík se pro svou neortodoxní interpretaci dostal do sporů s učenci císařského dvora i kjótských klášterů. Právě tato okolnost mu získala šógunovu přízeň a významné úřední postavení. Za dobré služby mu bylo uděleno léno a jeho potomci po dvanáct generací byli oficiálními ideology vojenské vlády a vedli vládní konfuciánskou vysokou školu.

Již v polovině 17. století vznikly vedle oficiálního konfuciánského směru ještě směry další. Jedním z jejich představitelů byl Jamazaki Ansai (1618 - - 1682), jenž nejdříve také studoval buddhismus, pak působil rovněž v Kjótu a zabýval se také neokonfuciánskou filozofií Ču Siho (šušigaku). Rozvíjel dále učení školy nangaku z provincie Tosa a sám navázal na některé dynastické prvky v učení Ču Siho, jež aplikoval na domácí tradici. Začal se zabývat studiem kultu šintó a v protikladu k jeho dosavadnímu sepětí s buddhismem vytvořil novou variantu učení šintó doplněného konfuciánskými filozofickými a morálními principy, jež pak byla známa pod názvem suika šintó (Suika byl jeden z pseudonymů Ansaiových). Spojení konfuciánských a šintoistických studií ho pak vedlo ke zdůrazňování výjimečného postavení císaře, čímž se stal jedním z předchůdců pozdějšího loajalistického hnutí.

Proti oficiálnímu směru vystupovali i přívrženci učení významného filozofa dynastie Ming, reformátora konfucianismu Wang Jang-minga (též Wang Šou-žen, japonsky Ójómei, 1472 - 1529; představitel idealistického proudu neokonfucianismu, který dále rozvinul morální pojetí Menciovo, do konfucianismu uvedl pojem meditace jakožto prostředku k dosažení poznání a vyzdvihoval význam intuice). Zakladatel této školy, zvané jómeigaku, Nakae Tódžu (1608 - 1648), a jeho význačný žák Kumazawa Banzan (1619 - 1691) zdůrazňovali důležitost individuální morálky, založené na vlastním poznání, a upřímnosti v myšlení i jednání. Tato škola byla oblíbena zejména mezi róniny a její přívrženci se nezřídka dostávali do konfliktu s vládní mocí. Většího rozšíření nabyla teprve v 19. století.

Z pozic návratu ke zdrojům konfucianismu, t.j. k původnímu učení Konfucia a Mencia, vystupovali dále proti oficiálnímu směru učenci, jejichž škola se nazývá kogaku (stará nauka). Zabývali se studiem a interpretací klasických konfuciánských textů a odmítali komentáře Ču Siho jako mylné. Význačným představitelem tohoto směru byl Jamaga Sokó (1622 - 1685), původně žák Razanův. Ve svých spisech mj také propracoval morální nauku správného jednání samuraje nazvanou později bušidó. V 18. století se učenci této školy soustředili především na filologická studia, někteří však byli aktivní i v oblasti hospodářství a politiky.

Souběžně s učeným zájmem o konfucianismus se postupně rozvíjel i nový zájem o japonskou klasickou literaturu a dále pak i o její studium. Již koncem 16. století byla z Koreje převzata nová technika knihtisku kovovými typy a touto novou technikou byla počátkem následujícího století rozmnožována význač-

ná díla starší literatury, do té doby kolující pouze v rukopisech. (Zanedlouho pak bylo knihtisku používáno i pro díla nově vznikající.) Tak se klasická literatura stala přístupnou širšímu okruhu čtenářů a nově pak ovlivnila i literaturu soudobou. Pro rozdíly v jazyce i v reáliích však již byla současníkům leckdy obtížně srozumitelná, takže vznikla potřeba komentářů a také filologických upřesnění starších textů. Proto se ke klasické literatuře obrátil i zájem učenců a od poloviny 17. století se začíná rozvíjet japonská filologická škola nejčastěji nazývaná kokugaku (národní nauka) nebo také wagaku (japonská nauka), která dosáhla svého vrcholu na rozhraní 18. a 19. století a svými někdy velmi hodnotnými výklady položila základy, na nichž dále buduje své poznání i japonská filologie současná.

Výrazným rysem této nově vznikající nauky bylo, že se od počátku snažila (byť ne vždy úspěšně) o skutečný výklad znění a smyslu starých textů na rozdíl od starších komentářů, zejména předchozího období, v nichž často kromě věcných komentářů a hodnocení převládala snaha hledat ve staré literatuře, zejména poezii, skryté, tajné významy, jež byly pak jako "tajné tradice" předávány pouze zasvěcencům.

Významným představitelem kokugaku v počátečním období jejího rozvoje byl Kitamura Kigin (1624 - 1705). Byl původně básníkem formy haikai a roku 1646 sepsal i pravidla této formy, aby umožnil její studium začátečníkům. Po roce 1650 se však věnoval především psaní komentářů klasických děl, jež měla posloužit jejich popularizaci, zejména Jamato monogatari, Ise monogatari, Tosa nikki, Makura no sóši, Gendži monogatari aj. Dalším význačným předchůdcem byl Šimokóbe Čórjú (1626 - 1686), původně básník tanky a rengy, jehož hlavním dílem byl pokus o výklad nejasných míst básnické sbírky Man´jóšú. První verzi svých výkladů dokončil kolem roku 1660 pod názvem Man´jóšú kanken (Vlastní pohled na M.). Jeho další práce na tomto textu zůstala nedokončená, stala se však základem bohatých filologických studií kolem této základní a již tehdy jazykově značně nejasné básnické sbírky.

Jak bádání o čínské literatuře a filozofii, tak i studia kokugaku v následujících obdobích byla závažnou součástí literárního a později i politického života.

V první polovině 17. století, kdy se tokugawský reglementační systém teprve prosazoval, rozvíjela se poezie dále ve směru započatém v předchozím období. Šíří se zejména ve městech a často je charakterizována určitými "osvětovými" prvky, snahou přiblížit se novým konzumentům.

V této době se nejvíce rozvíjí haikai a ustavuje se postupně jako samostatná forma, odlišná od rengy. První významnou školu haikai založil Macunaga Teitoku (1571 - 1653). Byl synem mistra rengy a jako žák uznávaných význačných mistrů té doby (Kudžó Tanemiči, Hosokawa Júsai) od mládí projevoval nadání jak pro tuto formu, tak i pro tanku a její teorii, a rovněž i pro studium klasické literatury. V mládí byl jedním ze sekretářů Hidejošiho, po ro-

ce 1600 se stal učitelem poezie tanky a pořádal veřejné přednášky o Curezureguse, která tehdy začala získávat svou pozdější oblibu, a o básnické sbírce Hjakunin iššu, jež se v následujícím období stala rovněž populárním nositelem tradice klasické poezie. Kolem roku 1615 založil soukromou školu v Kjótu pro děti samurajů i měšťanů a napsal pro její potřeby také učebnici v podobě vzorových dopisů.

Haikai bylo zprvu jen vedlejším předmětem Teitokuova zájmu a jeho básně napsané touto formou poprvé uveřejnil r. 1633 jeho žák Macue Šigejori (1602 - - 1680) ve sbírce Enoko šú (Štěněcí sbírka - narážkou na Inu Cukuba šú), jež se výběrem slok zejména Teitokua a jeho žáků stala základní sbírkou Teitokuovy školy, nazývané teimon.

Pod dojmem úspěchu sbírky i všeobecné obliby, kterou si získávala nová forma, věnoval se pak Teitoku kolem roku 1640 především haikai. Roku 1643 vydal sbírku Šinzó Inu Cukuba šú (Nově rozšířená sbírka Psí Cukuba). V jejím prvním díle Aburakasu (Olejové otruby) připojil k prvním slokám vybraným ze Sókanovy sbírky své vlastní navazující sloky a v jejím druhém díle Jodogawa (Řeka Jodo) připojil k Sókanovým druhým slokám své sloky třetí, a tak názorně ukázal odlišnost vlastního pojetí haikai a svých způsobů navazování od svého předchůdce (názvy obou dílů jsou typickým příkladem narážky oblíbené v haikai - Jamazaki Sókan obchodoval s nádobami na olej a řeka Jodo teče kolem vyvýšeniny Jamazaki).

Z roku 1651 pochází první sbírka pravidel skládání haikai, kterou napsal Teitoku pod názvem Gosan (Vzácný deštník). Jsou to v podstatě pravidla rengy, poněkud uvolněnější a méně složitá, s důrazem na soubor slov, zařazujících báseň do některého ročního období (kigo). Podobně jako dříve při vývoji rengy teprve tímto vypracováním pravidel byla - kromě praktické básnické činnosti Teitokuovy a jeho žáků - haikai pozvednuta z pouhé nezávazné zábavy na úroveň básnické formy, jež se ve svém dalším vývoji stala hlavní formou měšťanské poezie. Teitoku viděl charakteristickou specifičnost haikai ve volnosti používání nepoetických slov každodenního charakteru, čímž se překračovalo zásadní omezení tanky. Kladl také důraz na volbu, používání a vhodné navazování slov běžné slovní zásoby, na rozdíl od klasických poetismů a v kontrastu s nimi. Proti dosavadnímu stylu však odmítal výrazy vulgární a požadoval, aby se haikai duchem blížila poezii tanky a rengy.

Z četných žáků Teitokuových byli nejvýznamnější Nonoguči Rjúho, Macue Šigejori, Jasuhara Teišicu a Kitamura Kigin. Přestože jeho škola byla v dalším vývoji haikai zastíněna novými školami, nalézala pod názvem "staré haikai" své přívržence i v následujících obdobích až do 19. století.

Po smrti Teitokuově pokračovali jeho žáci s malými obměnami ve stylu teimon a teprve o něco později začal vytvářet haikai odlišného stylu Nišijama Sóin (též Saió, 1605 - 1682). Byl původně samurajem vyšší hodnosti na Kjúšú, ale když jeho daimjó byl roku 1632 zbaven léna, stal se róninem, přesíd-

lil do Kjóta, začal se vážně zabývat rengou, o níž se zajímal již dříve, a stal se profesionálním učitelem této formy. Z této doby pochází i několik Sóinových deníků z cest do různých provincií.

Sóin skládal haikai zprvu pouze mimochodem a věnoval se především formě renga. Jeho lehký, uvolněný styl však vzbudil pozornost mladších přívrženců haikai, kterým styl školy teimon začal připadat příliš prostý a těžkopádný. Tak se Sóin kolem roku 1670 téměř bez vlastního přičinění stal zakladatelem nové školy haikai - zejména svou sbírkou Saió toppjakuin z roku 1673. (Saióových deset hjakuin, - hjakuin je haikai o stu slokách). Při jeho pobytu v Edu roku 1675 dostala pak škola název danrin, narážkou na báseň, kterou složil s tamějšími propagátory nového stylu, a jež je obsažena v jejich společné sbírce Danrin toppjakuin (Deset hjakuin ve stylu danrin).

Přes uznání, kterého se mu dostalo v oblasti haikai, zaměřil se Sóin zanedlouho opět na rengu a škola danrin, která na čas ovládla takřka celou tehdy již dosti rozšířenou tvorbu haikai, se po roce 1680 opět rozpadla. Zastánci stylu danrin odmítali veškerá formální omezení a zákazy převzaté Teitokuem do haikai z rengy. Místo Teitokuova navazování slok prostřednictvím asociativních významů slov (monozuke), hlásali princip navazování na smysl celých slok (kokorozuke), což v praxi znamenalo hojné používání složitých slovních hříček a literárních a situačních narážek. Přes krátkou dobu svého trvání měl styl danrin při své velké rozšířenosti značný význam pro rozvoj haikai především tím, že ji zbavil definitivně závislosti na formalitách rengy a svou snahou o složitější významové vztahy odstranil určitou monotónnost stylu teimon. Připravil tak půdu pro vrcholný rozvoj haikai v dalším období. Ze stylu danrin vyšli i přední autoři poslední čtvrtiny 17. století, zvláště Ihara Saikaku a Macuo Bašó.

V průběhu 17. století vzniká také nová próza přechodného typu, která obsahuje již některé prvky rozvinuté pak koncem tohoto století ve význačných dílech měšťanské prózy. Tento přechodný typ prózy má velmi rozmanitou tematiku i kompozici, jde však vesměs o kratší díla (nebo jejich soubory), většinou ilustrovaná, psaná poměrně jednoduchým literárním jazykem, podle tematiky buď s menším počtem znaků nebo zcela převážně slabičným písmem kana, a na základě tohoto společného znaku byla později označena názvem kanazóši - sešity psané kanou. Na rozdíl od starší prózy šířené převážně opisováním a předčítáním, byly kanazóši reprodukovány rychle se rozvíjejícím knihtiskem, z desek i pohyblivými typy, a získávaly tak značnou popularitu mezi samuraji a měšťany.

Část této prozaické produkce (je dochováno asi 200 titulů) navazuje tematicky na otogizóši nebo i starší produkci, hlavně příběhy milostnými, buddhistickými a strašidelnými, a dále zejména rozvíjí žánr žertovných vyprávění. Částečně novou tematiku přinášejí didakticko-moralistní příběhy odrážející šířící se konfuciánské morální úvahy, promíšené ještě také buddhistickými představami v typicky synkretickém duchu tehdejší ideologie. V polovině století se pak objevují nejcharakterističtější tematické typy kanazóši. Jsou to

jednak tzv. "záznamy o slavných místech" (meišoki), literárně zpracovaná poučení o přírodních zvláštnostech, místních pověstech a pozoruhodných událostech význačných lokalit, promíšená básněmi a opírající se o tradici cestovních deníků. (Je možné, že při zvýšeném zájmu o čínskou literaturu v době této i předchozí, spolupůsobil vliv podobného žánru v čínském eseji). Dále jsou to tzv. hjóbanki (dosl. "záznamy o reputaci") zaznamenávající historky o populárních kurtizánách a hercích a kritické postřehy o nich, nebo obecněji uvádějící do života a zvyklostí zábavních čtvrtí, jež se postupně stávaly středisky zábav měšťanů. Také tato poučení mívají někdy literární charakter a stávají se tak bezprostředními předchůdci měšťanského románu. Nově se také v kanazóši objevují volné překlady a adaptace čínských příběhů z předchozího období dynastie Ming i starších, zvláště příběhy kriminální a strašidelné, které jsou pak i napodobovány, dále i soubor příběhů o vzorech konfuciánské oddanosti rodičům Nidžúši kó (Čtyřiadvacet oddaných, 1632). Autoři kanazóši, pokud jsou známi, jsou většinou róninové nebo samurajové, kteří se stali mnichy.

K nejznámějším kanazóši patří mj. Seisuišó (Probouzející smích, 1623, autorem je mnich Anrakuan Sakuden), osmidílná sbírka krátkých anekdotických humorných vyprávění z nejrůznějších prostředí, která měla velký vliv na pozdější vypravěčský žánr rakugo. Dále je to sbírka Inga monogatari (Příběhy o příčinách a následcích, 1661), v níž Suzuki Šózó zpracoval lidové příběhy o podivuhodných událostech v poučné příklady spojující buddhistickou představu o koloběhu životů s výkladem morálních principů oddanosti. Oblíbeným autorem kanazóši byl Asai Rjói, zejména svým Tókaidó meišoki (1658), v němž formou putováním starého mnicha a jeho mladého průvodce po slavné silnici Tókaido z Eda do Kjóta popisuje místní pamětihodnosti a zvyklosti. Od neznámého autora pochází trojdílné literárně zpracované uvedení do života zábavních čtvrtí Takicuke, Moekui, Kešisumi (Zapálení, Rozhoření, Pohasnutí, 1677). První díl má formu rad starého znalce mladíkovi, ve druhém po čtyřech letech mladík doplňuje své zkušenosti otázkami, na něž dostává podrobné odpovědi, a ve třetím stará mniška formou vyprávění o době, kdy bývala kurtizánou, odhaluje způsoby a triky používané v zábavních čtvrtích k získání zákazníka. Několik kanazóši s milostnou tematikou, např. Usujuki monogatari (Příběh lehkého sněhu, 1632) neznámého autora, má také formu vzájemných dopisů, psaných tzv. "dopisovým stylem" (sórobun), což lze uvést do souvislosti s tehdy i později běžnou formou učebnic čtení a psaní v podobě vzorových dopisů (óraimono).

Dalším vývojem prošla v 17. století i recitace džóruri. Její produkce již zpestřil nový hudební nástroj šamisen a během první poloviny století se k recitátorům připojili i loutkáři, kteří dříve vystupovali samostatně, především jako součást náboženské propagandy buddhistické školy Čisté země. Vznikla tak počáteční podoba loutkového divadla <u>džóruri</u>, v němž však hlavní úloha nadále připadala recitátorovi a hra loutek měla jen funkci doprovodnou (tento vzájemný poměr zůstal zachován i v pozdějších, vyvinutějších stadiích této divadelní formy). Džóruri tehdy ještě nemělo vlastní texty a kromě stále populárního příběhu o dívce Džóruri a Jošicuneovi, nazývaného nejčastěji Džóruri gozen džúnidan (O slečně Džóruri ve dvanácti jednáních), používalo dalších oblíbených

příběhů o Jošicuneovi (tzv. hógan mono - hógan byl jeden z vojenských titulů hrdinových) i jiných, zejména v podání otogizóši a kówaka.

Kolem roku 1650, zprvu hlavně v Edu a po velkém požáru tohoto města roku 1657 i v Kjótu a Ósace, dosáhly obliby nové, pro džóruri psané texty, jejichž hrdinou byl neohrožený silák Sakata Kimpira. Tyto texty pod názvem Kimpira džóruri ve stylu rytířských romancí (gunki monogatari) zpracovávaly dobrodružství a nadlidské skutky svého hrdiny, který byl legendárním synem Sakaty Kanetokiho, jednoho z členů družiny generála Minamoto no Raikóa, rovněž oblíbené postavy hrdinských příběhů. Ač postava Raikóa pochází z 11. století, byla dobrodružství Kimpirova zasazována do nedávného období "země ve válce".

Kimpira džóruri zůstalo v Edu v oblibě až do osmdesátých let, kdy se hlavním centrem divadla džóruri stala Ósaka. V Kjótu však se kolem roku 1670 začal vytvářet nový typ textů, opírající se o rozšířenější znalost klasické literatury. Tyto texty zpracovávají motivy některých klasických monogatari, zvláště Gendži monogatari a Ise monogatari, ale i novější Curezuregusy, a přejímají z nich celé pasáže, podle vzoru jókjoku, textů divadla nó. Pro džóruri byla upravena i přímo některá jókjoku (např. Macukaze). Autoři textů jsou neznámí, nebo je úprava připisována slavným recitátorům různých škol, lišících se především způsobem přednesu. Ve výstavbě textů je patrný i vliv tehdy již rozvinuté haikai a projevuje se v nich někdy i její parodická tendence.

Přiblížením ke klasické literatuře a k textům nó, získalo si džóruri postavení "vyššího", tedy uznávanějšího umění, než divadlo kabuki, které tehdy teprve začínalo překonávat své starší revuální stadium. S novým druhem textů se také postupně zkrátila jejich délka a ustálilo se členění na pět jednání, jež se stalo základním typem v následujícím období.

Těmito všemi změnami vyvrcholilo počáteční období vývoje divadla džóruri, jehož tehdejší produkce byla na rozdíl od pozdější nazvána kodžóruri - "staré džóruri".

Éra Genroku - vyvrcholení měšťanské kultury

Vrcholnou dobou kultury pozdně feudálního období a zároveň i dalším vrcholem i zdrojem japonské kulturní tradice se stalo zhruba půlstoletí na přelomu 17. a 18. věku. Do té doby spadá éra Genroku, jež trvala sice jen něco přes patnáct let (1688 - 1703), stala se však záhy symbolem celého vývojového období, a proto se běžně do pojmu kultura éry Genroku zahrnují i jevy, jež historickou dobu éry bezprostředně předcházejí a následují. Základním rysem takto šíře pojaté doby Genroku je vznik a prudký rozvoj městského a měšťanského způsobu života i umění.

Za desítky let míru s novým vzrůstem výroby a zlepšením dopravních cest se rozrostl obchod a s ním i města. Největším obchodním městem byla Ósaka, hlavní středisko obchodu s rýží, tehdy již s téměř půl miliónem obyvatel. Velikostí i významem záhy přerostla nedaleké Kjóto, jež si však zachovalo prestiž vyplývající z tradice císařského hlavního města. Kjótští měšťané pak se zabývali hlavně řemesly, zejména uměleckými. Největším městem, především spotřebitelským, bylo však skoro miliónové Edo, sídlo šógunů a vojenské vlády. Edo se rozrostlo zvláště po roce 1636, kdy bylo všem knížatům nařízeno udržovat v Edu paláce, trávit střídavě vždy rok v šógunově městě a rok na svých panstvích, a v době své nepřítomnosti ponechat v Edu manželku a děti. Kromě účinné kontroly knížat sledoval tento systém i jejich hospodářské oslabení výdaji na dvojí rezidenci a na každoroční nákladné cesty s náležitým doprovodem mezi panstvím a Edem.

Výraznou skupinu měšťanů ve velkých městech tvořili obchodníci pověření zpeněžováním rýže z knížecích panství a směnárníci, kteří se zabývali i peněžními půjčkami. Finanční transakce a spekulace těchto skupin, v mnohém analogické činnosti kapitalistických bankéřů a burziánů, hluboce zasahovaly do chodu feudálního hospodářství.

Důležitá města byla pod přímou správou vojenské vlády a měšťanské obyvatelstvo podléhalo samurajským magistrátním úředníkům, jimž byla k ruce rada starších jmenovaná z řad předních měšťanů.

Jako prostředek úniku ze soustavy předpisů a omezení, i jako příležitost rozvinout svůj vlastní způsob společenského života a uplatnit nahromaděné bohatství, rozrostly se ve městech zábavní čtvrti divadel, atrakcí a nevěstinců, které byly zároveň i výnosnou formou podnikání. Život zábavních čtvrtí měl svou složitou etiketu, ovlivňoval v mnohém měšťanský způsob života a byl častou inspirací měšťanské literatury i výtvarného umění, zvláště dřevořezu.

Již koncem 17. století se začíná vojenská vláda dostávat do hospodářských potíží. Snaží se je řešit málo účinnými, nebo jen dočasně účinnými opatřeními, zhoršením měny, novými zákony a dalšími omezeními, výzvami k šetrnosti a pracovitosti a zejména zvyšováním rolnických daní. Jedním z důsledků jsou stále častější rolnická povstání, jež bývala krvavě potlačena, často však přinesla země-

dělskému obyvatelstvu alespoň částečnou a přechodnou úlevu od krajních forem útlaku a vykořisťování. Od doby velkého hladomoru roku 1732 dochází i k živelným vzpourám městské chudiny, namířeným proti spekulantům s rýží, lichvářům a zastavárníkům.

Vůči bohatým měšťanům uplatňuje vojenská vláda již dříve používané prostředky, jako rušení samurajských dluhů či úroků z nich, vynucené finanční příspěvky, konfiskace a předpisy proti nevhodnému přepychu.

Samurajové pak, kteří bývají stále více úředníky než vojáky, jsou ve jménu udržení vysoké morálky vyzýváni, aby se věnovali soustavně vojenskému umění, ale rovnou měrou i učeným studiím. Zejména je jim vštěpována důležitost přísného dodržování samurajského morálního kodexu založeného na idealizaci středověkého hrdinství, statečnosti a obětavé věrnosti, na vypjatém pojmu cti a na soustavě morálních předpisů zdůrazňujících důstojnost chování, poctivost, skromnost, vytrvalost, sebeovládání. Ve smyslu konfuciánských principů právě tento soubor vysokých morálních vlastností zdůvodňoval nadřazenost samuraje, vyjádřenou mj právem nosit dva meče a na místě ztrestat každého z "nižších", jenž by se dotkl jeho cti.

Z hlediska rozvoje literatury by bylo možno šíře pojaté období Genroku nazvat "obdobím tří velkých tvůrců", neboť jedním z jeho osobitých rysů je, že v poměrně krátkém časovém úseku vystoupili tři velcí mistři slova, Bašó, Saikaku a Čikamacu Monzaemon, a každý ve svém druhu slovesného umění, v poezii, prozaické novele a v dramatu,položili základy literatury celého dalšího období. Ba více než základy, ve své tvorbě přetvořili náznaky nového vývoje z bezprostředně předcházející produkce ve vrcholná díla nového typu literatury. Postihli v nich a působivě ztvárnili hlavní prvky a principy nového životního pocitu tak výrazně a bohatě, že jejich díla zastínila celou následující tvorbu, v níž po dlouhou dobu byly jen rozpracovávány a obměňovány vzory nedostižných mistrů.

Specifický charakter soudobé společnosti a jejího života je v dílech těchto tří autorů zachycen tak zřetelně, že literatura období Genroku, k jejíž podobě podstatně přispěli, měla dalekosáhlý inspirující vliv i v pozdější době a lze ji tedy považovat za třetí zdroj japonské literární tradice.

Bašó a jeho žáci

Koncem 17. století došlo k významným změnám ve vývoji haikai. Jednak se v této době stala jako hlavní básnická forma významnou součástí měšťanské literatury, jednak se z ní vyvinula nová básnická forma, nazvaná později haiku, která se postupně stala stejně rozšířenou a oblíbenou jako klasická tanka.

Význačnou básnickou osobností této doby byl Macuo Bašó (vl. jm. Macuo Džinšičiró Munefusa, starším uměleckým jménem Tósei, 1644 - 1694). Bašó byl jedním ze společenské skupiny těch samurajů, kteří jako róninové přicházeli do

měst a často se věnovali umělecké či jiné intelektuální činnosti. Nezřídka se stávali učiteli poezie (zvláště haikai), získávali žáky a mecenáše i mezi měšťany a přispěli tak svým dílem k rozvoji měšťanské literatury.

Bašó pocházel z rodiny samuraje nízké hodnosti z hradního města Ueno v menším knížectví Iga v oblasti Kjóta. V mládí byl společníkem jednoho ze synů správce hradu. Spolu s ním studoval klasickou literaturu a poezii u kjótského filologa Kitamury Kigina, jenž ho také uvedl do principu haikai ve stylu teimon. Po náhlém úmrtí svého mladého pána Bašó ve třiadvaceti letech z nejasných důvodů opustil samurajskou službu a odešel nejprve do Kjóta a pak roku 1672 do Eda. V Edu získal přechodně postavení nižšího magistrátního úředníka, zabýval se však především poezií. Jeho hlavním příznivcem byl velkoobchodník rybami Sugijama Sampú, rovněž bývalý žák Kiginův. Když roku 1675 příznivci Nišijamy Sóina založili v Edu novou školu danrin, připojil se k ní i Bašó, měl však poněkud odlišné pojetí nového stylu a záhy založil vlastní malou skupinu. V následujících létech se hojně zabýval studiem klasické čínské poezie, čínských taoistických filozofů (Lao-c', Čuang-c') a zejména význačných básníků z doby dynastie Tchang (Po Ťü-i, Tu Fu, Li Po), ale i Su Tung-pchoa, básníka z pozdější doby Sung. Toto studium mělo pak významný vliv na utváření Bašóova zralého stylu. Další inspirací mu bylo učení buddhistické školy zen, s nímž se seznámil, když se roku 1680 usadil v domku na Sampúově pozemku nedaleko ubytovny pro putující mnichy této školy. Z téže doby pochází i jeho hlavní pseudonym Bašó (banánovník), podle planého banánovníku, jejž jeden z žáků básníkových zasadil před jeho domkem.

V letech 1680 - 84 pak začali Bašóovi žáci vydávat první sbírky společně složených básní. Jejich styl se ještě příliš nevymyká stylu školy danrin. Na části slok Bašóových je zřetelně patrný vliv jeho studia čínské poezie, v jiných však se již objevují výrazné příznaky jeho pozdějšího oproštěného stylu. První sbírkou, v níž tyto nové tendence převažují, je Fuju no hi (Zimní den, 1684), jiným názvem Owari gokasen (Pět kasenů z provincie Owari, kasen = jedna z forem haikai, viz dále). Tato sbírka je sestavena z haikai složených za Bašóovy návštěvy ve městě Nagoja s místními příznivci této formy na témata zimního období. Je první ze sedmi sbírek shrnujících poezii v Bašóově novém stylu a nazývaných souborně Bašó šičibu šú (Sedm sbírek Bašóových, též Haikai šičibu šú).

Ve svém novém stylu Bašó usiloval o sloučení předností stylů starších. Podržel sice volnost stylu danrin co do formálních pravidel, nevylučoval však také inspiraci základními tradičními pravidly ve stylu teimon, jež umožňovala udržet jednotu i rozmanitost kolektivního básnického díla. Byla to zejména vazba na poetické příznaky ročních období a další stálé tématické okruhy (láska, putování), připomínající tematiku poezie klasického období. Zaměření předchozích škol na slovo a slovní hříčku nahradil snahou o zachycení bezprostředního pozorování drobných událostí v přírodě i v lidském životě, schopných vyjádřit náladu okamžiku. Humoristicko parodické zaměření staršího haikai zjem-

nil na úsilí o nečekanost, vtipnost, paradoxnost poetických motivů. Podobně i princip navazování jednotlivých slok v haikai přenesl z oblasti slovní do oblasti citové. Za východisko navazování zvolil náladu jednotlivých slok. Asociativním navazováním na jejich "vůni" (nioizuke) měl celek působit jako prokomponované harmonické přecházení z nálady do nálady prostřednictvím různých odstínů a jejich souznění či protikladů, vyplývajících z různých konkrétních motivů. Také v básnickém jazyce při zachování volnosti použití jakéhokoli slovního materiálu rozhojnil opět podíl klasického jazyka obohaceného o asociace vytvořené ve starší poezii.

V době Bašóova básnického vyzrávání projevuje se v haikai také sklon k opětnému zkrácení rozsahu této formy, jejíž sám vznik lze vlastně chápat také jako snahu o rozšíření rozsahem omezených možností tanky. Bašó sám proti delším útvarům haikai o stu či padesáti slokách (hjakuin, godžúin) dával přednost nejkratšímu útvaru kasen o třiceti šesti slokách (název kasen vznikl ze souborného názvu pro klasickou skupinu třiceti šesti géniů poezie - - sandžúrokkasen). K daleko podstatnějšímu zkrácení však došlo postupným oddělením počáteční sloky (hokku) rengy či haikai tj. původně "horní" části tanky o 17 slabikách (ve třech úsecích o počtu slabik 5-7-5).

Počáteční sloce byla vždy věnována zvláštní pozornost, protože měla navodit možnosti dalšího rozvíjení a udávat motivické i náladové zaměření celé skladby. Podle pravidel převzatých z rengy měla i určitou gramatickými prostředky vyjádřenou samostatnost. Do sbírek byly z různých důvodů často zařazovány jen počáteční sloky delších haikai a časem byly i skládány samostatně jako básně příležitostné. Zvláště poetika Bašóova svým principem volného navazování a soustředění na konkrétní postřeh z reálného světa přispěla k dalšímu osamostatnění počáteční sloky, jež se nejprve stala novou formou vedle navazovaného haikai, posléze převládla a jako samostatný básnický útvar je živá dodnes, i když už jen jako okrajový básnický prostředek.

Původně byla tato nová forma nazývána i jako samostatná skladba svým technickým termínem hokku, pak převzala název své výchozí formy haikai, pro níž se začalo častěji používat výrazu renku a teprve v 19. století dostala nový název haiku, vzniklý splynutím obou názvů starších.

Bašóův styl ve zralé podobě reprezentují básně zaznamenané v páté ze Sedmi sbírek, Sarumino šú (Sbírka opičího pláště - název je narážkou na Bašóovo slavné hokku) z roku 1691. Sbírka obsahuje hokku i renku Bašóa i jeho nejvýznačnějších žáků. Byla prohlášena za "Kokinšú" poezie haikai a stala se vzorem všem dalším příznivcům a pokračovatelům Bašóova stylu, jenž byl nazván šófú (slabika "šó" je zde druhou slabikou jména Bašó, bývá však někdy, jako projev zvláštní úcty k zakladateli, psána jiným znakem téhož čtení, ale s významem "správný", "pravý"). Pod vlivem pozdně klasické poezie (zejména Saigjóa) a jejích čínských vzorů (některá Bašóova hokku jsou přímo ohlasem na jednotlivé motivy slavných čínských básníků) a také učení zen (jiné básně z vrcholného období připomínají svou dráždivou mnohoznačností zenistické paradoxy zvané

kóan), soustředil se Bašó ve svém vrcholném období ještě více na výstavbu básně pouhým pojmenováním konkrétních jevů. Jejich promyšlené sepětí v jeden celek nabývá pak charakteru filozofické otázky, námětu, jehož domyšlení, dotvoření je obsahem čtenářského zážitku. Tak se Bašóova poezie a jí ovlivněná tvorba haikai stala jedním z prostředníků kontinuity, navázání měšťanské literatury na klasickou a středověkou tradici.

Tento svůj styl Bašó propracoval a vytříbil v letech 1684 až 1691, kdy se vydal z Eda na několik delších cest po severovýchodních a středních provinciích. Smysl těchto cest byl především poetický a literární. I první z nich, která ho sice vedla po téměř patnáctileté nepřítomnosti do rodného městečka, byla jako všechny ostatní v podstatě motivována literárně. Bašó navštěvoval cestou, často s velkými oklikami, četná místa památná historicky, nebo spjatá se životem básníků minulosti, či opředená pověstmi a zmiňovaná v literatuře. Kromě toho navštívil také své venkovské žáky a přátele a při básnických besedách s nimi šířil zásady svého nového stylu. Vedle řady příležitostných básní bylo literárním výtěžkem těchto cest i pět poetických cestovních deníků, jimiž Bašó navázal na bohatou tradici klasických děl tohoto žánru a významně jej obohatil. Bašóovy deníky mají svou literární koncepci, promyšleně se v nich střídá líčení drobných cestovních zážitků a setkání se známými i neznámými lidmi, popisy památek jež navštívil, pozorování přírody, zamyšlení nad minulostí, lidskými osudy i životem vůbec, básně citované i vlastní, motivicky vázané na klíčová místa textu a dotvářející jejich poetickou náladu.

Nejvýznamnější a dodnes nejznámější z těchto deníků jsou zápisy z Bašóovy nejdelší, více než půlroční cesty roku 1689 do severovýchodních provincií Oku no hosomiči (Pouť do vnitrozemí, poprvé vydáno 1702). Na tomto deníku je také možno sledovat básníkovu tvůrčí metodu, prolnutí "poezie a pravdy", míru poetizace a výběr motivů pro uskutečnění kompozičního záměru, neboť Bašóův žák a průvodce na této cestě, Sora, vedl prostý, faktografický deník, který možná i posloužil Bašóovy k osvěžení paměti při práci na literárním deníku, v každém případě však je cenným srovnávacím materiálem. Na této cestě také Bašó dovršil své dlouholeté pokusy o propracování stylu a dospěl k výsledkům, jejichž výrazem byly básně zaznamenané ve sbírce Sarumino šú. Po vydání této sbírky stal se styl šófú převládajícím stylem tehdejšího haikai a Bašó sám jeho uznávaným mistrem.

Na sklonku živcta pak Bašó svůj styl doplnil ještě o jeden významný prvek, který nemálo přispěl k jeho trvalé popularitě a velkému rozšíření. Bylo jím dovršení prostoty a samozřejmosti výrazu a naplnění principu konkrétní symboliky motivy z běžného každodenního života a prostředí. Bašó nazýval tento nový princip "lehkostí" (karumi) a básně na jeho základě vytvořené zařadil do předposlední sbírky ze Sedmi sbírek a zároveň poslední, která vyšla za jeho života a redakční účasti. Má také příznačný název Sumidawara (Pytel na dřevěné uhlí, 1694). Do krajnosti oproštěný styl této sbírky záhy získal množství přívrženců, zejména v tvorbě hokku, zřejmě pro svou zdánlivou jedno-

duchost a snadnost. Ve svých důsledcích však rozšíření obliby tohoto stylu vedlo v produkci méně poučených ke ztrátě poetičnosti a posléze k opětnému přenesení dřívějších formálních hříček haikai do kratší formy hokku. Pozdější pokračovatelé Bašóovi pak většinou také nenavazovali na styl této sbírky, nýbrž spíše na principy vyjádřené sbírkami staršími.

Bašó rovněž rozvinul prozaický protějšek haikai nazývaný haibun. Pod pojem haibun se v širším smyslu zahrnují různá prozaická díla inspirovaná poezií haikai nebo s ní promíšená, např. i cestovní deníky na způsob Bašóových. V užším smyslu je haibun kratší až velmi krátký prozaický útvar psaný poetickým jazykem na přírodní, vzpomínkové či úvahové téma, a vyúsťuje v jedno či více hokku s textem významově spjatých. Nejznámějším Bašóovým haibunem, jehož styl byl později často napodobován, je Gendžúan no ki (Záznam z Gendžúovy chýše, po prvé uveřejněn ve sbírce Sarumino šú, 1691). Napsal jej roku 1690 za delší návštěvy ve městě Ócu u jezera Biwa u jednoho ze svých žáků, jenž pro něho obnovil bývalou "poustevnu" svého strýce. Na pozadí líčení okolní přírody a lidí v ní rozvíjí Bašó v tomto haibunu krátkou filozofickou úvahu na své oblíbené téma jednoty "stálého a proměnlivého", jež rád aplikoval na tvorbu básnickou i její historii a také na život člověka ve vztahu k okolí.

Na rozdíl od jiných zakladatelů nových básnických směrů Bašó neshrnul své názory a zásady, svou poetiku, do teoretických spisů či soustavy pravidel. Vývoj jeho poetických principů lze zčásti sledovat na několika menších souborech kritických výroků sestavených podle vzoru klasických básnických soutěží. Porovnává v nich vždy po jednom hokku dvou různých autorů na stejné téma a připojuje krátký kritický výrok odůvodňující "vítězství" básně "levé" či "pravé".

Nejstarší z těchto "soutěží" (ku awase) s názvem Kaiói (Porovnávání mušlí - narážka na starou dvorskou společenskou zábavu) pochází z roku 1672, před Bašóovým odchodem do Eda, a zachycuje jeho mladistvé postoje vycházející ještě ze stylu teimon. Další podobné kritické soubory jsou součástí některých sbírek z období básníkova vyzrávání. Jinak Bašó vyjadřoval své pojetí poezie především příkladem, dále kritikou básní svých žáků a návrhy na jejich úpravu, a také řadou až příliš stručných výroků v rozhovorech při básnických schůzkách. Tyto výroky zaznamenali a po jeho smrti pak uveřejnili Bašóovi žáci.

Z velkého počtu Bašóových žáků z Eda, Kjóta a Ósaky, i ze vzdálenějších provincií, vybral asi o sto let později jeho významný pokračovatel Buson skupinu pod názvem "Deset mudrců Bašóovy školy" (Šómon no džittecu - podobná skupina byla sestavena i z žáků Teitokuových, tj. Teimon no džittecu). Tito básníci většinou založili své vlastní školy a různým způsobem v nich dále rozvíjeli jednotlivé principy stylu šófú.

Takarai Kikaku (1661 - 1707) se již jako chlapec stal kolem roku 1675 jedním z prvních Bašóových žáků a nedlouho po něm Hattori Ransecu (1654 -

- 1707). Kikaku byl sestavovatelem sbírek z doby Bašóova zrání a uspořádal také jeho básnickou pozůstalost ve sbírce Kareobana (Zvadlá stepní tráva, 1694). K vrcholné sbírce Sarumino šú napsal předmluvu, jejím hlavním sestavovatelem byl však Mukai Kjorai (1651 - 1704), přední teoretik stylu školy šófú. Po smrti Bašóově pak Kikaku a Kjorai společně zaznamenali v podobě dialogu názory a básnické zásady svého učitele ve spisku Šišin mondó (Dialog Šišin, 1694 nebo 95 - "ši" a "šin" jsou první slabiky jiných básnických jmen obou autorů). Tomuto dialogu obsahově velmi blízké je pojednání Kjoraišó (Kjoraiovy záznamy), jež však bylo vydáno až roku 1775 a autorství Kjoraiovo bývá uváděno v pochybnost. Kikaku se pak záhy podstatně odchýlil od stylu šófú, začal jej přímo parodovat, velmi se sblížil s humoristickým pojetím haikai, a byl za to ostře kritizován Kjoraiem. Kikakuův styl však se stal velmi oblíbeným a jeho škola zvaná edoza měla velký vliv na další rozvoj haikai. Méně významná, avšak svým pojetím nejbližší Bašóově byla škola secumon, kterou založil Ransecu, jehož vlastní tvorba také rozvíjela spíše filozofické zaměření stylu šófú.

Zásady Bašóovy jsou vyloženy ještě v dalších pojednáních a diskusích Kjoraiových, jejich nejsoustavnější shrnutí však podal Hattori Dohó (1657 - - 1730), rovněž žák Bašóův, jenž pocházel z jeho rodiště, ale na rozdíl od výše zmíněných není řazen do skupiny "Deseti mudrců". Ve spise Sanzóši (Tři sešity, kolem 1700) se ve třech oddílech zabývá rozdíly mezi Bašóovým pojetím haikai a rengou, jeho zásadami navazování slok a dalšími podrobnostmi jeho stylu. Své výklady opírá o hojné citace Bašóových výroků.

Nezávisle na Bašóovi a přibližně v téže době dospěl k podobnému pojetí a stylu haikai i Kamidžima Onicura (1661 - 1738) z Itami v provincii Seccu. Také Onicura přijal nejprve styly škol teimon a danrin, záhy však si vytvořil vlastní oproštěný vážný styl, jejž formuloval pomocí pojmu "pravdivý", "upřímný" (makoto). Své pojetí vyložil esejistickým způsobem ve sbírce úvah Hitorigoto (Samomluva, 1718). Nevelká škola jeho přívrženců a žáků zvaná itamifú byla však zastíněna rozsáhlým působením školy Bašóovy a po smrti Onicurově záhy zanikla.

Kolem roku 1700 se především ve městech rozšířilo skládání hokku jako forma zábavy, časem i v podobě soutěží, které pak příznačně pro městské prostředí byly organizovány jako soupeření o peněžité ceny. Základem těchto soutěží byly různé způsoby doplňování zadaných částí haikai nebo hokku, původně používané učiteli poezie jako cvičení, zejména k získání improvizační pohotovosti. Nejběžnějším způsobem bylo tzv. maekuzuke (navázání na předchozí sloku), zprvu používané k nácviku správných způsobů navazování a spočívající v tom, že k zadanému dvouverší (maeku) účastníci zábavy či soutěže připojovali trojverší, slabičným členěním shodné s hokku, takže vznikla "obrácená tanka" charakteristická pro haikai. Jindy byl zadán k dotvoření první nebo poslední verš hokku, nebo první slabiky jednotlivých veršů apod. Tyto různé formy byly zahrnuty pod pojem maekuzuke a později byly nazvény zappai (rozmanitá haikai).

Představovaly vlastně zestručněnou aplikaci principů renku na jednu či dvě sloky se zachováním kolektivního způsobu tvorby, ovšem ve formě soutěžní. Porovnávala se řada řešení téhož zadaného úkolu a nevznikala tedy navazující sourodá skladba. Do poloviny 18. století se různé formální hříčky zappai staly téměř převládající podobou haikai a i ostatní tvorba značně poklesla na básnické úrovni. Tento stav vyvolal ve druhé polovině století v zásadě úspěšné pokusy o obnovu této poezie na jedné straně a vznik nové formy, satirické senrjú, na straně druhé.

Saikaku a jeho napodobitelé

Na rozdíl od poezie haikai, která zřejmě pro svou delší tradici byla rozšířena prakticky po celé zemi, soustředila se produkce nové prózy a později i dramatu do oblasti Kjóta a Ósaky nazývané též Kamigata, a proto bývá literatura spjaté s obdobím Genroku označována také názvem "kamigatská literatura" (kamigata bungaku). Tato próza navazuje na různé žánry předchozí produkce kanazóši, avšak na daleko vyšší úrovni literární i jazykové. Překonává zřetelně osvětové zaměření kanazóši a utváří se jako mravoličná novela s některými prvky realistického přístupu k zobrazení života společnosti. Novely tohoto stylu zabývající se převážně soudobou měšťanskou společností byly pak nazvány ukijozóši (sešity prchavého světa).

Termín ukijo byl tehdy módním označením pro vše, co odpovídalo soudobému životnímu stylu, používal se mj i pro způsob odívání a v neposlední řadě pro rozvíjející se styl výtvarného umění dřevořezu - ukijoe. Samo slovo "ukijo" znamenalo původně ve středověku v pojetí pesimistického buddhismu "smutný svět", tj tento pozemský svět v protikladu k blaženému stavu nebytí nebo Amidovu ráji. V měšťanském prostředí byl pak na základě homonymity pojem "smutný" nahrazen pojmem "plynoucí", "prchavý", a stal se tak výrazem snahy po naplnění prchavého okamžiku smyslovými požitky, přehlušujícími pocity životní nejistoty a prázdnoty.

Prvním a zároveň nejvýznačnějším tvůrcem novel nového stylu prózy byl Ihara Saikaku (1642 - 1693, vl. jm. Hirajama Tógo, starším uměleckým jménem Kakuei, jméno Ihara je pravděpodobně rodné jméno jeho matky). Pocházel z ósacké měšťanské rodiny a byl tak důvěrně obeznámen se způsobem života měšťanů i jejich zábav. Svou literární kariéru začal však Saikaku nejprve jako básník haikai. Podobně jako Bašó přijal zpočátku styl teimon a pak se připojil ke škole danrin, jejímž se stal předním básníkem. Zasazoval se zejména o formálně zcela uvolněný styl této školy, založený především na obratném slovním vtipu s využitím mnohoznačnosti slov a jejich asociací, který byl pro svou neobvyklost nazýván "holandský" (oranda rjú, slovo "holandský" bylo tehdy obecným označením pro vše, co se jevilo jako zvláštní, netradiční).

Saikaku zejména zdůrazňoval improvizační prvek haikai a byl iniciátorem improvizačních produkcí, tzv. jakazu haikai. Bylo to napodobení lukostřelec-

kých produkcí ójakazu (dosl. "velký počet šípů"), oblíbených od počátku 17. století, jejichž smyslem byl co největší počet šípů vystřelených na cíl za den nebo za noc a den. V jakazu haikai, jež vlastně také patří již k zábavným formám haikai typickým pro následující století, pak šlo o co největší počet slok (ku) přednesených veřejně za stanovenou dobu. Jako vrcholný výkon Saikakuův v této disciplíně se traduje přes dvacet tisíc slok improvizovaných během čtyřiadvaceti hodin. Tento počet je patrně legendární, je však doloženo, že roku 1680 za stejnou dobu přednesl čtyři tisíce ku, jež byly zapsány a o dva roky později vydány pod titulem Saikaku ójakazu.

Je zřejmé, že tento přístup k haikai dovršil její uvolněnost a vedl k zřetelné prozaizaci, kdy se jednotlivé sloky vlastně měnily v samostatné uzavřené větné celky obsahující vtipně formulovaný nápad nebo přirovnání. Ve čtyřiceti letech, nedlouho po svém ójakazu, pak také Saikaku vydal své první prozaické dílo, po jehož velkém úspěchu se věnoval próze téměř výhradně a k haikai se nakrátko vrátil teprve na sklonku života.

Ve svém prvním období prozaické tvorby psal Saikaku novely s erotickou tematikou nazývané jako žánr kóšoku mono. Prvním dílem z tohoto tematického okruhu je Kóšoku ičidai otoko (Milovník rozkoše této generace, 1682). Obsahuje 54 krátkých kapitolek (jejich počet je nepochybně narážkou na týž počet kapitol v Gendži monogatari) věnovaných postupně každému roku života hlavní postavy od šesti do šedesáti let. Každá kapitolka je samostatnou uzavřenou epizodou a jsou v nich líčena nejrozmanitější, často groteskní, erotická dobrodružství vždy úspěšného milovníka Jonosukeho. Zejména ve druhé polovině, kdy dědictvím zbohatlý hrdina po létech toulek po provinciích navštěvuje slavné zábavní čtvrti, je vyprávění ještě zřetelně ovlivněno "průvodci" ve stylu kanazóši, styl i pojetí však proti jejich popisnosti přenášejí důraz na překvapivě vypointované anekdotické příběhy.

Vrcholnými díly tohoto žánru jsou Kóšoku gonin onna (Pět milovnic rozkoše) a Kóšoku ičidai onna (Milovnice rozkoše této generace), obě z roku 1686. První z nich je prokomponovaný soubor pěti povídek volně zpracovávajících skutečné události, jež v té době vzbudily všeobecnou pozornost. Hrdinkami povídek jsou dívky a ženy, jež se daly strhnout milostnou vášní do té míry, že nedbají přísných morálních předpisů ani krutých zákonů a stávají se jejich obětí. Přestože kromě posledního příběhy končí tragicky, je rozvíjení dějů podbarveno humornými postřehy i neskrývanými sympatiemi autora ke svým vzpurným hrdinkám. Kóšoku ičidai onna je protějškem Kóšoku ičidai otoko, jak v tom smyslu, že hrdinkou je žena, která osudově prochází všemi stadii prodejné lásky, tak tím, že všechny její epizody končí stále hlubším úpadkem, i tím, že zde autor věnuje pozornost také stinným stránkám navenek tak rozmařile vzrušujícího života zábavních čtvrtí. Novela je rovněž inspirována kanazóši, a to jejich žánrem "zpovědí"; je uvedena jednoduchým rámcovým příběhem a obsahuje formou vyprávění titulní postavy jednotlivá samostatná "zastavení" jejího života. Podobnost s kanazóši však se omezuje jen na tyto vnější rysy,

novela sama svou motivickou výstavbou, přes častou nadsázku v podstatě realistickým pojetím a bohatým jazykem je vrcholným produktem Saikakuova osobitého stylu.

Saikakuův prozaický styl nese zřetelné stopy jeho bohatých zkušeností s tvorbou haikai a je v podstatě do důsledků dovedeným směřováním "holandské" verze stylu danrin, jež u něho vyústilo z týchž počátků ve výsledek přímo protikladný Bašóově krajně zestručněné a oproštěné poezie. Již sama krátkost a hutnost jednotlivých epizod jeho vyprávění připomíná soustředění jednotlivých slok haikai (renku) na co nejúspornější vyjádření co nejširšího tématu, lze však poukázat i na hlubší shody. Při rozvíjení příběhů se Saikaku neřídí ani tak potřebami výstavby děje, jako principem asociativního navazování, jedním ze základních postupů haikai, a dociluje tak neepickými prostředky působivé překvapivosti vyústění dějů. V popise i líčení využívá hojně i slovních asociací přirozených i konvenčních (engo) a slovních hříček na základě homonymity (kakekotoba), jež byly sice běžnými prostředky poezie od klasického období, zvláště se však aktualizovaly ve stylu danrin. Jako haikai využívá i Saikakuova próza působivosti nahromadění konkrétních detailů, zejména v podobě bohatých výčtů předmětů, jmen či vlastností. Kontrast úspornosti líčení děje a bohatství popisu spolu s ostatními prostředky pak dodávají textu osobitý charakter rytmického plynutí, jemuž Saikaku podřizuje podle potřeby nejen prostou logiku, ale i gramatické principy jazyka. I jeho jazyk je v podstatě zjednodušený klasický jazyk haikai se sinojaponskými slovy a střídmou příměsí prvků jazyka mluveného. Lze říci, že Saikakuova díla jsou veskrze zdařilou aplikací kompozičních i tvárných principů poezie haikai v próze.

Saikaku mohl zřejmě předpokládat u svých měšťanských čtenářů určité znalosti hlavních děl klasické literatury, o čemž svědčí přímé i nepřímé citace a narážky, občas i z oblíbených čínských básníků.

Kromě eroticky laděných děl inspiroval se Saikaku ve své tvorbě ještě i dalšími žánry kanazóši. Mimo jiné zparodoval z Číny převzaté příklady konfuciánských ctností souborem příběhů Hončó nidžú fukó (Japonských dvacet necnostných, 1686), v nichž pod záminkou morálního varování se svou charakteristickou nadsázkou předvedl dvacet příkladů synů a dcer, jejichž skutky neoddanosti rodičům jsou stejně problematické a směšné, jako původní kladné vzory. Podobně napsal i sbírku strašidelných příběhů Saikaku šokoku hanaši (Saikakuova vyprávění ze všech krajů, 1685), v nichž zdůrazňuje zejména humornou a groteskní stránku příběhů o neuvěřitelných zjeveních. Poněkud méně výrazným dalším tématickým okruhem Saikakuovy tvorby jsou tzv. buke mono, příběhy ze samurajského prostředí. Líčí v nich samuraje s jejich schematickými představami o cti a povinnosti ještě zjednodušenými měšťákovým pohledem zvnějšku, takže příběhy předkládané jako příklady morálního jednání ve spojení se Saikakuovou zálibou v paradoxu a nadsázce působí spíše jako výsměch (možná ne zcela záměrný). Částečně navazují rovněž na kanazóši, a to na jejich tématický okruh příběhů o pomstě, jako zejména Budó denraiki (Kronika samurajské tradi-

ce, 1687), obsahující 32 krátkých příběhů o zvláštních případech pomsty a jejich důsledcích. Na pomezí žánrů buke mono a kóšoku mono stojí Nanšoku ókagami (Velké zrcadlo mužské lásky, 1687), podobně koncipovaný soubor příběhů zabývajících se homosexuálními vztahy, tehdy značně rozšířenými především mezi samuraji a herci.

Od roku 1688 rozšířil Saikaku svůj zájem o další tematický okruh,týkající se hlavního činitele měšťanského života, peněz, jejich moci a způsobů jejich získání a rozmnožení. Prvním dílem tohoto žánru, nazvaného čónin mono, měšťanské příběhy, je soubor povídek Nippon eitaigura (Japonská zásobárna trvalého blahobytu, 1688). I zde Saikaku volně navazuje na kanazóši, a to na žánr poučných a výchovných příběhů. Avšak poučení, jež tam bylo cílem, je mu jen záminkou k rozvinutí barvitého vyprávění plného překvapivých zvratů a přes častou nadsázku v podstatě velmi realistických postřehů z měšťanské životní praxe. Nippon eitaigura obsahuje třicet příběhů o cestách k bohatství, z nichž některé se opírají o životní osudy úspěšných obchodníků z nedávné doby, jiné jsou zcela smyšlené. Saikaku v nich volně mísí reálné i naprosto fantastické způsoby zbohatnutí, rozmanitě rozvíjí motivy důsledné šetrnosti, vynalézavé schopnosti využívat každé, i náhodné a nečekané příležitosti k výdělku, i charakteristický motiv peněz plodících opět peníze. Zároveň pracuje i s motivem nejistoty, ohroženosti bohatství, jež se neopatrným krokem, zanedbáním, může rozplynout stejně snadno jako vyrostlo.

Protějškem těchto "milionářských příběhů" zobrazující počátky rozvoje obchodního kapitálu, je nejvyváženější Saikakuova kniha z měšťanského tematického okruhu Seken munesanjó (novější čtení munezanjó, dosl. Praktické počítání z hlavy, volněji: Každý má svůj odhad, 1692), v níž čerpá ze života chudých a zchudlých měšťanů, obětí všeobecné honby za bohatstvím. Ve všech dvaceti povídkách této knihy, ještě sevřenějších a dynamičtějších než jindy, Saikaku zpracovává tutéž situaci měšťanského života, předvečer Nového roku. Novoroční svátky byly a ještě jsou v Japonsku nejvýznačnějšími svátečními dny roku a všichni toužili je náležitě oslavit. Především však bylo tehdy zvykem, že každý, kdo si chtěl udržet vážnost, čest, dobré sousedské vztahy a v neposlední řadě úvěr, musel do prvního úderu zvonu, ohlašujícího začátek nového roku, splatit všechny své dluhy. Byl proto předvečer Nového roku kromě chvíle svátečních příprav i dobou, kdy věřitelé obcházeli dlužníky a domáhali se svých peněz. Tyto dva motivy spojil Saikaku ve svých povídkách, v nichž rozvíjí tragikomické příběhy lidí, kteří se snaží na poslední chvíli vymyslet nějaký nový způsob, jak rychle přijít k penězům na svátky i na zaplacení dluhů, jak obměkčit nebo obelstít neúprosné věřitele, a nemohou se dočkat osvobozujícího úderu zvonu. Jejich neuvážené či fantastické plány však vesměs končí nezdarem a sváteční ráno je vítá smutkem.

V těchto dvaceti variacích na totéž téma Saikaku rozvinul celé své bohatství stylistických, motivických i kompozičních nápadů a mj zapojil funkčně do výstavby příběhů i různé měšťanské novoroční zvyky, buddhistické i šintois-

tické a konfuciánské představy. Jejich charakteristickým rysem také je, že i nejgrotesknější motivy se opírají o zcela reálné formy soudobého života. Všechny příběhy se odehrávají v Ósace (v jiných dílech Saikaku s oblibou umísťuje jednotlivá vyprávění do různých měst a provincií a využívá specifických asociací s nimi spojených), jež je symbolem měšťanského světa, postavy příběhů však nemají jména a jsou uvedeny pouze danou sociální rolí (obchodník, manželka, herec apod.), jako by tím autor chtěl zdůraznit obecnou platnost svého obrazu světa. Přes svůj nevelký rozsah patří Seken munesanjó nesporně k vrcholům Saikakuovy tvorby i celé měšťanské literatury a zaujímá význačné místo v japonské literární tradici.

Saikaku nežil tak intenzívním literárně společenským životem jako Bašó. Měl sice několik žáků z doby svého působení jako mistr a učitel haikai a také hojně cestoval, účastnil se však spíše běžného života měšťanů, z něhož pocházejí jeho přesná pozorování a četné historky i vyprávění. Jeden ze Saikakuových básnických žáků, Hódžó Dansui, vydal jeho literární pozůstalost, zejména Saikaku oridome (Saikakuův okrajek, 1694) spojující dva rukopisy, z nichž jeden je pokračováním souboru povídek Nippon eitaigura a druhý je prohloubeným zpracováním tématu obětí honby za penězy, započatého v díle Seken munesanjó. Sám Dansui v následujících letech vydal vlastní příběhy typu čónin mono, v nichž občas zdařile napodobuje svého učitele. Saikakuovy příběhy typu kóšoku mono napodoboval jednodušším stylem Nišizawa Ippú (1665 - 1731), ósacký knihkupec. Později převedl do podoby ukijozóši motivy oblíbených středověkých románů, jejichž děje umístil do měšťanského prostředí. Po roce 1720 se pak věnoval výhradně psaní dramat džóruri, jež mezitím zaujala přední místo v literární tvorbě své doby.

Nový rozvoj ve stylu ukijozóši, jež se těšily velké popularitě, ať už autorem byl Saikaku či někdo z řady jeho dalších napodobitelů a rozmělňovatelů, nastal kolem roku 1700, kdy je začal vydávat kjótský knihkupec a vydavatel Hačimondžija Džišó (1661 - 1745). S rozšířením knihtisku a čtenářstva se postupně i vydávání a prodej knih staly jednou z forem obchodního podnikání a objevují se první příznaky vlivu komercializace na rozvoj literatury (tento vliv se výrazně uplatnil v následujícím období, od druhé poloviny 18. století). Zpočátku se komerční vydávání knih rozvinulo zejména v Ósace, záhy se však jeho těžiště přesunulo do Kjóta, stále pociťovaného jako centrum umění a vzdělanosti. Kjótské vydavatelství Hačimondžija vydávalo nejprve texty džóruri a pak v souvislosti s rostoucí popularitou kabuki, jednak do prózy převedené a rozpracované hry této divadelní formy, nebo naopak jejich obsahy, zejména však sbírky příběhů a historek o oblíbených hercích a jejich úspěšných rolích.

Vzhledem ke stálému úspěchu ukijozóši zaměřil se pak Hačimondžija Džišó i na tento žánr, nejprve z vlastní produkce, avšak skutečného úspěchu dosáhl teprve když získal zdatného spoluautora, jímž se stal Edžima Kiseki (též Edžimaja, 1667 - 1736). Kiseki pocházel z obchodnické rodiny a literár-

ní činností se začal zabývat poté co prohýřil zděděné jmění. V prvním desetiletí 18.století, kdy jeho vydavatelem a často jen formálním spoluautorem byl Hačimondžija Džišó, Kiseki uplatnil své zkušenosti z předchozího života a psal příběhy ze zábavních čtvrtí, v nichž hojně těžil ze Saikakuových kóšoku mono. Pak Kiseki načas přerušil spolupráci a pokusil se založit vlastní vydavatelský podnik Edžimaja. V té době také, zřejmě ve snaze vzbudit pozornost čtenářů novou tematikou, navázal na Saikakuovy měšťanské příběhy (čónin mono). Zdůraznil především Saikakuovu zálibu v konfrontaci postav různého charakteru a učinil z ní základní princip nového žánru nazvaného katagi mono (charakterové příběhy). První soubor tohoto typu vydal pod titulem Seken musuko katagi (Povahy dnešních synů, 1715) a shromáždil v něm příběhy většinou nezdárných synů měšťanských rodin. V jeho stylu nechybí Saikakův humorný pohled na svět, ostatní tvárné postupy svého vzoru však nahrazuje složitější výstavbou dějové linie.

První díla nového žánru měla čtenářský úspěch, nicméně ještě ne takový, aby udržela autorovo samostatné vydavatelství. Kiseki se proto opět vrátil ke spolupráci s Džišóem. Z doby obnoveného spoluautorství pochází jeho nejzralejší dílo Ukijo ojadži katagi (Povahy otců v dnešním světě, 1720). Sestavil je z tragikomických příběhů měšťanských otců rodin, podléhajících vášním a požitkářství stejně jako jejich synové, nebo obětujících svým zálibám a neuváženým plánům zájmy rodinného podnikání.

Žánr katagi mono si pak oblíbili i další autoři a rozpracovávali jej dále v podobných souborech příběhů o příslušnících různých povolání. Staly se převládajícím typem pozdějších ukijozóši, nazývaných někdy také hačimondžijabon (Hačimondžijovy knihy), jež byly populární až zhruba do poloviny 18. století (jejich hlavními vydavateli byli syn a vnuk Hačimondžijovi), nikdy však nedosáhly literární úrovně děl svého prvního tvůrce Saikakua. Sám žánr katagi mono přešel i do dalších kategorií prózy v následujícím období.

Čikamacu Monzaemon, džóruri a kabuki

Ke konci 17. století se ve velkých městech, zprvu zejména v Kjótu, rychle rozvíjí nová divadelní kultura. V džóruri byly propracovány nové způsoby přednesu recitátorů a zdokonalena loutkářská technika. V kabuki pak zásluhou několika význačných hereckých osobností byly místo dřívějších krátkých scének postupně uváděny náročnější hry, umožňující rozvinutí složitějších hereckých a inscenačních postupů. Obě formy divadelního umění spolu soupeřily o přízeň obecenstva a zčásti se i vzájemně ovlivňovaly. V prvních letech následujícího století však co do významu převládlo džóruri a na více než půl století se stalo hlavní japonskou divadelní formou.

Nemalý podíl na tomto vývoji měly i hry, jež pro džóruri napsal velký dramatik Čikamacu Monzaemon (vl.jm. Sugimori Nobunori, 1653 - 1724). Čikamacu pocházel ze samurajské rodiny, když mu však bylo asi patnáct let, jeho

otec se stal róninem a přesídlil do Kjóta. Čikamacu pak sloužil jako páže u příslušníků dvorské šlechty, což bylo neobvyklé a snad souviselo s tím, že jeho rodina odvozovala svůj původ od dvořanského rodu Sandžó. Tehdy se zřejmě blíže seznámil s džóruri, jež patřilo k zábavám těchto kruhů, a když dospěl zvolil si za obživu, jako řada jiných róninů, umění, a to umění dramatické. Jeho první úspěšná hra Jocugi Soga (Dědicové Soga) z roku 1683 zpracovává oblíbený příběh o pomstě bratří Soga, a získala mu uznání jak recitátorů džóruri, tak i herců kabuki. Za skutečný počátek jeho kariéry dramatika je však považována hra Šusse Kagekijo (Úspěšný Kagekijo) na motivy rovněž oblíbeného příběhu vojevůdce Tairů ve feudálních bojích 12. století. Touto hrou, která se pak jiným autorům stala předlohou pro řadu dalších her o Kagekijovi, dopomohl roku 1686 k úspěchu začínajícímu recitátoru ósackého divadla Takemotoza, s nímž později navázal dlouholetou spolupráci. V následujících letech psal Čikamacu jak pro džóruri, tak pro kabuki, od roku 1693 však zejména pro kabuki, které tehdy na čas získalo větší zájem diváků než divadlo loutkové. Jak bylo tehdy zvykem, psal své hry podle potřeb hlavního herce divadla Mijakoza, jímž byl Sakata Tódžúro, jeden z tvůrců hereckého stylu kabuki. Tehdy i později byl v kabuki hlavní osobou herec a představení byla často improvizována na základě pouze hrubého obrysu hry. I když divadlo zaměstnávalo dramatika, rozhodující pro konečnou podobu hry byly požadavky a nápady herců a také během tradování textu se jeho znění měnilo vynecháváním částí, jež neměly žádoucí ohlas, anebo naopak zafixováním úspěšných extempore.

Čikamacovi patrně nevyhovovala taková služebná role, kdy úkolem dramatikovým bylo podřídit výstavbu hry a hlavních rolí potřebě herců tak, aby se v nich mohly uplatnit oblíbené herecké výkony. Po roce 1700, kdy Sakata Tódžúró, pro nějž hlavně psal, onemocněl a prakticky již nevystupoval, obrátil se Čikamacu opět k džóruri, jehož recitátoři tradičně naopak prokazovali textu mimořádnou úctu. A když pak roku 1703 měla neobyčejný úspěch jeho hra Sonezaki šindžú (Společná smrt u Sonezaki) v divadle Takemotoza, stal se od roku 1705 jeho stálým spolupracovníkem. Pak přesídlil do Ósaky a v následujících létech pro toto divadlo, jehož hlavním recitátorem byl tehdy již slavný Takemoto Gidajú (jeho umělecké jméno se později stalo termínem gidajú označujícím recitátora džóruri), napsal přes šedesát her, více než polovinu svého rozsáhlého díla, a mezi nimi i své hry nejlepší. V téže době založil jeden z žáků Gidajúových vlastní divadlo Tojotakeza a soupeření obou divadel přispělo také k tomu, že se ósacká divadelní čtvrť Dótonbori stala střediskem tehdejšího divadelního světa i měšťanského společenského života a její produkce džóruri hlavním reprezentantem slovesné kultury své doby.

Jednou z příčin velkého úspěchu hry Sonezaki šindžú bylo, že na rozdíl od dosavadních historických a heroických her ve stylu tradičního kodžóruri přinesla tematiku ze současného měšťanského života. Námětem hry byla nedávná skutečná událost, společná sebevražda milenců, obchodního příručího a dívky z nevěstince. Týž námět byl nedlouho před tím zpracován i pro kabuki, na němž bylo zvykem střídat hry ze současnosti spíše senzačního charakteru s hra-

mi historickými. Čikamacu založil příběh na neřešitelném konfliktu cti a finančních i osobních závazků a dodal mu tragickou hloubku, i když ještě ne tak dramaticky přesvědčivě jako ve svých dalších měšťanských hrách. V následujících letech pak napsal celkem přes dvacet měšťanských dramat, jako žánr nazývaných sewa mono (hry z běžného života), rovněž na základě skutečných událostí, z toho téměř polovinu na námět mileneckých sebevražd (šindžú mono - slovo "šindžú" znamená vlastně "oddanost" či "projev oddanosti" a časem se stalo názvem nejvyššího projevu oddanosti, společné smrti, jež ve skutečnosti byla vraždou ženy a následující sebevraždou muže; v textech Čikamacuových se slovo "šindžú" vyskytuje ještě i v původním, obecnějším významu).

Většina Čikamacuových her patří k žánru her historických (džidai mono), historických však jen v tom smyslu, že se jejich děje odehrávají v minulých dobách a vystupují v nich i historické postavy. Jejich obsahem jsou romantizované hrdinské příběhy o vzorných hrdinech a jejich nadlidských až fantastických válečných činech, jež spoluvytvářely japonský historický mýtus, nebo poetické až pohádkové příběhy z klasického i předklasického období. Byla to patrně právě nadnesenost a fantastičnost dějů v nových obměnách známých příběhů, jež jim zajišťovala diváckou přízeň. Nejúspěšnější a zároveň nejzdařilejší typickou "historickou" hrou Čikamacuovou je Kokusenja kassen (Bitvy Kokusenjovy). Napsal ji roku 1715 po smrti Gidajúově, kdy se divadlo Takemotoza ztrátou slavného recitátora dostalo do finanční krize. Bylo to právě zásluhou mimořádného úspěchu této hry, že divadlo krizi překonalo a vstoupilo do dalšího období prosperity.

Hra se odehrává v nedávné minulosti, v polovině 17. století, kdy v Číně probíhaly boje domácí dynastie Ming (1368 - 1644) s nastupujícími Mandžuy. Hlavní hrdina, čínský generál Kokusenja (rozšířená holandská verse jeho jména je Koxinga, čínsky se jmenoval Čeng Čchen-kung), je historickou postavou. Čeng Čchen-kung (později též zvaný Kuo Sing-jie) vedl zpočátku spolu se svým otcem odboj proti Mandžuům jménem dynastie Ming, pak se uchýlil na Tchaj-wan, odkud vytlačil Holanďany, a učinil z něj na více než 20 let základnu protimandžuského odboje. Boj skončil nakonec vítězstvím mandžuské dynastie Čching (1644 - 1911). Podle japonské tradice byl Kokusenja synem japonské matky, s kterou se jeho otec seznámil, když přišel do Japonska prosit o vojenskou pomoc. Po neúspěšných jednáních odešel otec se synem na Tchaj-wan. Ve hře pak Kokusenja jako nepřekonatelný vojevůdce se odebere na pevninu, obratným jednáním získá spojence a po čtyřletém boji porazí vojska zrádných mingských generálů i Mandžuů a dosadí na trůn mingského prince. Děj je velmi komplikovaný a plný zvratů, zahrnuje i motivy oddanosti a oběti, typické pro japonské samurajské příběhy, i řadu míst poetických a skýtal i velkou příležitost pro uplatnění scénických triků a vyspělé loutkářské techniky.

Základním ideovým principem historických her Čikamacuových je samurajský morální kodex, jehož nejvyšší hodnotou bylo naprosté a nezrušitelné podřízení člověka a jeho skutků zájmům podle konfuciánských zásad ve společenské hierar-

chii nadřazeným. Požadavek splnění těchto zásad byl vyjádřen pojmem "giri" zahrnujícím významy "povinnost", "závazek", "čest". Každé místo ve společenské hierarchii a z něho vyplývající vztahy ukládaly jednotlivci určité "giri" a bylo kategorickým morálním příkazem dostát mu svými činy i za cenu jakékoli oběti. Při opomenutí tohoto příkazu, byť i nezaviněně či nevědomky, zbývala samuraji jako forma morální očisty rituální sebevražda (seppuku), která na druhé straně byla jedinou přípustnou formou vyjádření výtky či nesouhlasu nadřazené osobě, a ukládala jí pak morální povinnost napravit své jednání. Toto schéma žádoucího jednání dokonale naplňují hrdinové a hrdinky historických her, pravé vzory ctnosti, jimž osudové zápletky děje skýtají hojně příležitostí k příkladnému chování.

V podstatě týž hierarchický princip byl podporován v zásadě týmiž morálními pravidly i v životě nesamurajské společnosti a jejich požadavky shrnuté v pojmu giri jsou jedním z významných stavebních prvků i v Čikamacuových měšťanských dramatech. Na rozdíl od samurajských jsou však tyto hry realističtější v tom smyslu, že se v nich v souhlase s dobovými představami připouští, že příslušníci "nižších tříd" nejsou schopni tak dokonalého morálního jednání a řídí se často spíše osobními citovými pohnutkami. Citová hnutí mysli, přirozené osobní zájmy, chápané jako projev morální slabosti a nedostatku sebeovládání, byly pak shrnuty pod pojem "nindžó" (dosl. lidský cit) a rozpor mezi morálními příkazy a osobními zájmy byl pak formulován jako rozpor mezi "giri" a "nindžó". A tak i postavy Čikamacuových měšťanských her nejsou vzory správného jednání, nýbrž tragické oběti někdy i chvilkového "selhání", neuváženého podlehnutí vlastním citům, s nimiž se složitá soustava jejich "giri" dostává do rozporu. Ve snaze vyhovět jednomu "giri" porušují pak jiné, strhávají do neštěstí i své blízké a spějí neodvratně ke zločinu a následujícímu potrestání, nebo ve hrách typu šindžú mono k neřešitelným situacím, z nichž nacházejí v podstatě samurajské východisko sebevraždou, avšak nikoliv rituální.

Tak se Čikamacu jeví jako moralista; přísnost principů, na nichž buduje tragické konflikty svých měšťanských her, však plně vyvažuje chápavým soucitem s osudem svých postav. Líčí je důsledně jako oběti nešťastných okolností, jež nejsou s to zvládnout, nebo slabosti povahy, skrze níž se dají strhnout k nepředloženým činům. Propůjčuje jejich marnému usilování o vyřešení neřešitelných situací odstín heroičnosti, v komentářových, nedialogických pasážích textu vyjadřuje ústy recitátora svůj zármutek nad jejich osudem, a když dospívají ke smrti dopřává jim aspoň útěchu příslibem nového zrození v Amidově ráji.

Od krátké, nečleněné, dramaticky jen v hrubých obrysech propracované hry Sonezaki šindžú dospěl Čikamacu postupně ke svým nejlepším měšťanským hrám, jimž dal na rozdíl od tradičně pětiaktových historických her rozměr tří dějství. V jejich postavách vytvořil spíše než individuální osoby charakterové typy a motivace jejich jednání je úzce spjata s potřebami dramatického rozvíjení děje. Jednou z nejznámějších a nejpropracovanějších poz-

dějších her je Meido no hikjaku (Posel podsvětí, 1711), jejíž hlavní postava, adoptovaný syn správce poštovní stanice, se pro dívku z nevěstince dopustí dvoji defraudace a dá se s ní na útěk, je však dopaden policisty právě když se loučí se svým skutečným otcem v rodné vsi. Hra je ceněna zejména pro působivou výstavbu, vycházející z lehkomyslné a vznětlivé povahy hlavní postavy, a pro závěrečnou scénu loučení s otcem, který rozpor mezi morálním odsouzením provinilce a rodinným vztahem k němu řeší tím, že s ním hovoří jen prostřednictvím synovy dívky.

V jedné z her z posledních let života, Onnagoroši abura no džigoku (Olejové peklo vraha ženy, 1721), se pak Čikamacu blíží morálně psychologické studii. Je to působivě motivovaný příběh mladíka Joheie ze čtvrti olejářů, jehož otčímem se stal bývalý příruči zemřelého otce. Johei nerad uznává otcovská práva otčímova a žárlí na svého staršího bratra, který se již osamostatnil. Sám však nevytrvá v žádné činnosti a věnuje se zábavám. Dostává se do nesnází, z nichž mu rodina vždy pomůže, nakonec však je jako nenapravitelný vyděděn. Johei, tísněn splatností výpůjčky, žádá o pomoc sousedku, která se za něho vždy přimlouvala, když ho však odmítne, zabije ji a peněz se zmocní. Je pak zanedlouho dopaden v zábavní čtvrti a čeká ho popraviště. Hra je tematicky blízká Saikakuovým příběhům o nehodných dětech, avšak bez jeho satirické nadsázky a naopak se značným prvkem realismu. Nehodného syna Joheie i jeho zločin hra líčí jako oběť příliš mechanicky pojatých vztahů mezi lidmi. Ve své době byla hra méně úspěšná, její psychologické a dramatické kvality byly doceněny až téměř o dvě stě let později.

Z her typu šindžú mono je nejlepší Šindžú ten no Amidžima (Společná smrt v síti nebes u Amidžimy, 1720 - slovo "ami", jež je součástí místního jména, vytváří zároveň složitou slovní hříčku "ten no ami", "síť nebes", což zde znamená jednak síť příčin a následků, jednak je narážkou na buddhu Amidu a jeho milosrdenství, které je nazýváno také "spásnou sítí"). Patří rovněž k vrcholným a nejúspěšnějším dílům Čikamacuovým a je také dramatizací skutečné události. Neřešitelná životní situace obou hlavních postav, váženého obchodníka Džiheie, otce rodiny, a dívky z nevěstince, v ní typicky vyplývá ze složité spleti závazků finančních i rodinných a z ohrožené cti ("giri") obchodnické, mužské, ženské, a jsou do ní vtaženi i Džiheiův bratr a manželka, jejichž snaha zabránit konfliktu naopak situaci dále vyostřuje.

Vedle dramaticky působivých zápletek, i když často vybudovaných spíše na logice jevištního účinu než na logice životní, je význačnou kvalitou Čikamacuových her osobitý poetický styl. Jeho jazykové prostředky jsou v mnohém podobné Saikakuovým, využívá hojně mnohovýznamnosti slov, asociativního navazování a různých slovních hříček. Zapojuje do textu narážkami přísloví i úsloví a ustálené představy šintoistické, buddhistické i konfuciánské, známé básně i motivy klasické prózy. Těmito prostředky vytváří několikavrstevné básnické obrazy a zároveň využívá pojmenování předmětných detailů zapojených do děje a jejich funkcí (oděv, stavby, nářadí apod.) jako východiska překvapivých, poetických a výstižných přirovnání.

Tuto svou složitou poetiku rozvíjí Čikamacu naplno v nedialogových partiích, někdy poměrně rozsáhlých, v nichž recitátor líčí prostředí, náladu a úvahy postav, komentuje a doplňuje děj. Tyto pasáže jsou rytmizovány, mají svou eufonickou výstavbu a uplatňují se v nich některé principy veršové techniky her nó.

Dialogové partie, psané stylizovaným soudobým mluveným jazykem, jsou poetizovány méně výrazně, jsou v nich působivě zachyceny citové stavy hrdinů, a často plynule přecházejí prostřednictvím básnického obrazu či slovní hříčky do recitátorova komentáře (recitátor přednáší celý text, mluví za všechny postavy, v rytmizovaných částech používá různých deklamačních melodií za doprovodu hráče na šamisen a spojuje svůj hlasový projev s obličejovou mimikou ve specifický herecký výkon).

Čikamacu svým osobitým stylem také rozpracoval a obohatil "cestovní píseň" (mičijuki) převzatou z her nó. Vychází v ní rovněž z výčtu místních jmen naznačujících postup cesty, svou obrazovou technikou je však těsně propojuje s líčením přírody a nálad putujících postav, takže se stávají poetickým vyvrcholením hry, zejména ve scénách útěku, nebo v poslední společné cestě milenců ve hrách typu šindžú mono. I tyto poeticky vypjaté partie však jemně vyvažuje humornou narážkou nebo konkrétním přirovnáním, podobně jako dovede odlehčit dramatické napětí humornými scénkami či akcemi, v čemž lze rovněž vidět určitou spřízněnost se stylem Saikakuovým, z jehož děl Čikamacu také čerpal některé motivy ke svým měšťanským hrám.

Zejména Čikamacuovy měšťanské hry nesporně patří k vrcholům japonské dramatické tvorby. Většina jich byla také záhy upravována pro kabuki. Prokázaly svou životnost i v podání živých herců a staly se trvalou součástí repertoáru této tradiční divadelní formy až dodnes.

Kromě textů převzalo tehdy kabuki i některé inscenační principy džóruri, hudební doprovod, některé prvky hlasového projevu a zčásti jím byla ovlivněna i výrazná gestika připomínající rozmáchlé pohyby loutek (loutky džóruri dosahují až tří čtvrtin životní velikosti, u významnějších postav obsluhují jednu loutku až tři loutkoherci; drží ji v rukou, takže jsou obecenstvu viditelní, a předávají jí bezprostředně svá vlastní herecká gesta).

V době Čikamacuova působení v Ósace psali další dramatici pro konkurenční divadlo Tojotakeza. Z textů uvedených tímto divadlem se dva připisují Saikakuovi, dále Tojotakeza hrála i hry Nišizawy Ippúa a jeho žáka Namikiho Sósukea (1695 - 1751). Hlavním dramatikem divadla byl Ki no Kaion (1663 - - 1742), původně lékař a filolog. Ki no Kaion měl ctižádost soupeřit s Čikamacuem, uváděl i hry na táž témata jako on a ve svých nejlepších dílech se přiblížil úrovni svého soupeře. Kaionovou nejúspěšnější hrou, jež ovlivnila i další hry džóruri a později i kabuki je Keisei Mugen no kane (Nevěstčí zvon Mugen, 1723). Propojil v ní motivy krvavé historie vnitřních rozbrojů v rodu Date ze severovýchodních provincií z poloviny 17. století s měšťanskými motivy života v zábavních čtvrtích a s populární legendou o zvonu Mugen,

který tomu, kdo na něj udeří zajistí bohatství a úspěch na tomto světě za cenu věčného pekla. Zejména anachronické spojení historických motivů s motivy současného života, změkčující didaktičnost historických her, se v následujícím období stalo jedním z charakteristických rysů tohoto žánru.

V posledním desetiletí Čikamacuova života se kolem něho soustředila skupina žáků a spolupracovníků a vytvořily se tak zárodky dramatické dílny. V následujícím období se pak spolupráce několika autorů na jednom divadelním textu stala převládajícím způsobem tvorby a zejména hry kabuki jsou často z větší části výsledkem práce anonymních členů autorovy dílny. Jeden z příznivců a spolupracovníků Čikamacuových, Hozumi Ikan, také ve svém souboru komentářů ke hrám jeho žáků Naniwa mijage (Upomínka z Naniwy, 1738 - Naniwa je starší jméno Ósaky) uchoval v podobě dialogu teoretické úvahy Čikamacuovy o principech dramatické tvorby, zejména o potřebě a vhodné míře stylizace dramatického obrazu života.

Po smrti Čikamacuově vedl skupinu dramatiků divadla Tojotakeza jeho žák Takeda Izumo (1691 - 1756), který byl také principálem divadla a mj prý navrhl Čikamacuovi námět hry Kokusenja kassen. Pod Takedovým autorským vedením vznikla i nejpopulárnější hra tradičního repertoáru historického žánru Kanadehon čúšingura (Pokladnice čtyřiceti sedmi věrných, 1748, číslovka 47 je v názvu vyjádřena použitím výrazu "kanadehon", který znamená "učebnice psaní kany" a je narážkou na 47 znaků tohoto písma). Hra je příběhem skupiny čtyřiceti sedmi samurajů, kteří se stali róniny, když jejich kníže byl nucen vykonat seppuku, protože porušil přísné předpisy etikety a v šógunově paláci tasil meč. K tomuto přestupku ho záměrně vyprovokoval urážlivými výroky jeho dávný protivník, jehož se proto róninové rozhodnou zabít, aby tak pomstili svého pána. Po dlouhých přípravách, jejichž účelem je zejména uchlácholit ostražitost protivníka, svou pomstu v posledním jednání úspěšně dokončí a odcházejí ke hrobu svého pána s rozhodnutím vykonat tam seppuku a odčinit tak své provinění vraždy knížete. Hra je založena na skutečné události z roku 1702, z důvodů cenzurních však je její děj umístěn především jmény obou knížat do 14. století, jména róninů jsou jen mírně pozměněna. Téma bylo již před Takedou několikrát zpracováno pro džóruri i kabuki ve starším stylu historických her a krátkou hru mu věnoval i Čikamacu. Takeda využil předchozích verzí a poučen stylem Čikamacuových měšťanských dramat, množstvím epizod i vedlejších motivů z jiných populárních příběhů rozpracoval zejména období příprav k pomstě, jež vybavil vedle příkladů oddanosti společné věci i tématy milostnými a rodinnými. Tím dodal rozsáhlé hře o jedenácti jednáních velké rozmanitosti a divadelní účinnosti, takže se stala nejpůsobivějším dílem založeným na samurajské ideologii cti, věrnosti a oběti.

Další populární hrou z tvorby Takedovy skupiny je Sugawara dendžu tenarai kagami (Zrcadlo kaligrafie v tradici Sugawarově, 1746). Tato hra zpracovává četné tradiční legendy o dvořanu, básníku a kaligrafu klasického období Sugawara no Mičizaneovi. Mj. navazuje také na Čikamacuovu hru Tendžinki (Kronika

o nebešťanu, 1713) s touto tematikou. Svým pojetím však zasazuje události do období středověkých bojů, v nichž bývalý člen Sugawarovy družiny Takebe, jeho manželka a trojice bratří, jejichž jména připomínají trojici pinie, slivoně a sakury z legendy o Sugawarovi, po jeho smrti ve vyhnanství chrání se samurajskou obětavostí Sugawarova dědice a bojují za jeho práva. Jednotlivá dějství hry jsou stavěna jako samostatné celky a často bývají i samostatnou součástí programu. Nejznámější je čtvrté dějství Terakoja (Vesnická škola), v němž Takebe obětuje svého vlastního synka, aby zachránil stejně starého dědice Sugawarova. Členění her na víceméně samostatná dějství je pak charakteristické pro další vývoj dramatu džóruri a zejména kabuki.

Obě hry Takedovy, zejména však Kanadehon čúšingura, se staly také nejúspěšnějšími součástmi repertoáru kabuki, které v této době bylo dramaturgicky převážně závislé na hrách převzatých z džóruri nebo adaptovaných z her nó či z kjógenů. Kromě několika her tanečního charakteru pochází patrně z první poloviny 18. století větší část her heroických (tzv. aragoto), které o sto let později byly rekonstruovány a seřazeny do souboru Kabuki džúhačiban (Osmnáct her kabuki). Aragoto byl herecký a dramatický styl předvádějící nezdolné a neohrožené hrdiny často v bojových scénách proti velkým skupinám protivníků. Vytvořil jej v Edu pod vlivem her džóruri o Kimpirovi herec Ičikawa Dandžúró, byl pak převzat i kjótským kabuki, stal se však zejména specialitou herců tohoto uměleckého jména, jež se podle zvyklostí ve společnosti herců a později dramatiků dědilo na potomky či žáky a u pozdějších se odlišovalo přidanou číslovkou (tak např. autorem zmíněné rekonstrukce souboru her byl Ičikawa Dandžúró VII.).

Při své dramaturgické závislosti věnovali se tvůrci kabuki o to více propracování inscenačních principů a zejména herectví, o čemž svědčí mj. pozoruhodný soubor úvah a vyprávění významných herců kabuki z let 1710 - 1730, jejž pod názvem Jakuša rongo (Rozpravy herců) vydal roku 1776 Hačimondžija vnuk.

Koncem 18. století s přesunem centra kultury z oblasti Kamigata do Eda zájem o džóruri poklesá a přestávají se pro ně psát nové hry. Posledním významnějším autorem džóruri byl Čikamacu Handži (1728 - 1786, Čikamacu je jeho pseudonym, byl to žák Takedův a syn HozumihoIkana). V Edu se do popředí dostává naopak kabuki, v němž byl za předchozí desetiletí vypracován osobitý styl s využitím všech výsledků dlouhodobé úspěšné praxe loutkového divadla.

Poslední divadlo, které s velkými obtížemi udržovalo tradici džóruri, založil v Ósace roku 1805 Uemura Bunrakuken (1737 - 1810). Koncem 19. století pak bylo na jeho počest divadlo nazváno Bunrakuza a postupně se vžil pro loutkové divadlo džóruri název bunraku. Termín džóruri dnes znamená dramatický text tohoto typu. V dnešní době je bunraku podobně jako nó udržováno v tradiční podobě jako součást japonského kulturního dědictví.

Učenci osmnáctého století

Již od konce 17. století se za podpory vojenské vlády, jednotlivých knížat i osobním úsilím některých róninů rozvíjí učená literatura různého zaměření. Rozrůstají se také různé formy tradičního školství. Kromě samurajských škol (hankó) i sami měšťané a rolníci si vydržovali základní školy, které se podle středověkého vzoru nadále nazývaly terakoja, ačkoli již nebyly spravovány buddhistickými kláštery. V Edu a v Ósace, později i v provinciích, vznikala s podporou měšťanů či statkářů pro jejich syny i vyšší učiliště, na nichž se vyučovalo zejména čínským a japonským klasikům a oficiálnímu konfuciánismu. Soukromé školy jednotlivých učenců, zvláště lékařů, pak byly přístupné každému.

Ve studiích z oblasti konfucianismu, jehož význačná ideologická role byla vyjádřena i formálně roku 1691, kdy podle čínského vzoru byl v Edu zřízen chrám k poctě Konfucia, se kromě oficiálního směru výrazně uplatňují i ostatní školy. V zaměření "staré nauky" (kogaku), odmítající metafyzické a moralistní spekulace oficiálního směru a hlásající racionální a praktický přístup v životě jednotlivce i státu, pokračoval nejprve Itó Džinsai (1627 - 1705), původem měšťan, jenž působil v Kjótu a získal velký věhlas svými výklady konfuciánských klasiků. Proti oficiální morálce podřízenosti stavěl starokonfuciánské principy humanity a spravedlnosti a potřebu zušlechtění osobnosti studiem. O něco později v Edu působil Ogiu Sorai (1666 - 1728), jehož přístup ke klasikům konfucianismu byl v zásadě filologický a vyústil v pragmatický názor, že jejich pravou nauku lze poznat pouze přesným určením smyslu jejich slov, při aplikaci nauky však je třeba postupovat na základě stejně důkladného poznání současné skutečnosti. Učení kogaku mělo ve své době velký vliv zejména na konfuciánské učence v provinciích.

Z neoficiální školy reformovaného konfucianismu Jamazakiho Ansaie vyšel učenec širokých zájmů Arai Hakuseki (1657 - 1725). Byl původně róninem, pro své znalosti však byl přijat do knížecích služeb, stal se posléze poradcem šógunovým a v letech 1709 až 1716 se v této funkci pokusil výzvami k šetření, ale i omezujícími příkazy, čelit hospodářským potížím vojenské vlády a zasahoval i do dalších vládních záležitostí. Když nastoupil osmý šógun z rodu Tokugawa, Jošimune, byl Hakuseki zproštěn úřední funkce a věnoval se pak svým učeným zájmům. Napsal mj. historické dílo Hankampu (Letopisy knížectví, 1701), jež obsahují záznamy o knížecích rodech z let 1600 - 1680, a z něhož čerpali pozdější autoři historických próz (např. Bakin); dále řadu filologických studií zabývajících se etymologií, pravopisem, srovnáním čínského a sinojaponského čtení znaků, historií vlastních jmen a pod. Napsal také první dvě knihy pojednávající podrobněji o evropských zemích, jednak na základě starších čínských popisů, zejména zeměpisných, jednak podle výkladů jezuitského misionáře Sidottiho, který byl uvězněn v době Hakusekiho vládní funkce a jehož výslech řídil (Seijó kibun - Zápisy o zámoří, 1712). Kromě spisů zabývajících se politickými otázkami, v nichž vychází ze své vlastní úřední

praxe, jsou ještě i literárně a stylisticky oceňovanou součástí Hakusekiho díla memoáry, týkající se zejména doby jeho vládní služby, Oritaku šiba no ki (Kronika chrastí nalámaného a podpáleného, 1716; název je narážkou na báseň císaře Gotoby, v níž slovo "ori", "lámat" je použito zároveň i ve významu "chvíle"). Ve své době byl Hakuseki i vysoce uznávaným básníkem čínské poezie. Z jeho díla pak si zejména filologické práce zachovaly svou hodnotu dodnes.

Na pomezí studií sinologických a japanologických působila tzv. škola či nauka Mito (Mitogaku). Vznikla v souvislosti s prací na rozsáhlém historickém díle Dainihonši (Velké dějiny Japonska - lze interpretovat též jako Dějiny Velkého Japonska), k níž roku 1657 dal podnět člen vládnoucího rodu Tokugawa Micukuni. Roku 1698 pak přesunul středisko práce z Eda do města Mito na svém panství. Dílo se zabývá japonskými dějinami od mýtického císaře Džinmu až do roku 1392, obsáhlo nakonec 397 svazků a pracovalo na něm až do jeho dokončení roku 1906 s dvěma delšími přestávkami v 18. a 19. století několik generací učenců. Členové vzniklého naučného centra byli sice konfuciánští vzdělanci, zastávali však názory blízké škole kokugaku, zdůrazňující význam císařské instituce v dějinách Japonska. Od konce 18. století se stoupenci Mitogaku účastnili i politického života a v polovině 19. století pak ideologicky podpořili protivníky tokugawské vojenské vlády, jejichž boj byl veden pod heslem obnovení moci císaře, k němuž měly být vztaženy konfuciánské ctnosti věrnosti a oddanosti.

Koncem 17. století se také dále rozvíjejí filologická studia kokugaku. Základy těmto studiím položil mnich Keičú (1640 - 1701). Navázal na dílo svého přítele Šimokóbea Čórjúa a asi od roku 1680 po dobu deseti let zpracovával v klášteře na hoře Kója svůj komentář ke sbírce Man'jóšú nazvaný Man'jó daišóki (volně: Doplňující poznámky k Man'jóšú). Kromě poznámek k jednotlivým básním zabývá se v něm i pravděpodobnou osobou sestavovatele, básnickými ozdobami, prozaickými úvody básní a pokouší se o úplné filologické zpracování. Kromě tohoto svého hlavního díla napsal ještě řadu komentářů k dalším básnickým i prozaickým památkám klasického období a doplnil a upravil pravopisné zásady psaní japonských slov kanou, jež navrhl pozdně klasický básník Fudžiwara no Teika.

Na komentáře a výklady Keičúovy pak navázali další učenci zajímající se o japonskou filologii. Jednou z význačných osobností rozvíjející se školy kokugaku byl Kamo no Mabuči (1697 - 1769). Pocházel ze staré rodiny šintoistických kněží, v mládí studoval konfucianismus u přívržence filologického směru, pak se sblížil se školou kokugaku a jeho učitelem se stal filolog Kada no Azumamaro. Po smrti svého učitele Mabuči založil roku 1739 v Edu vlastní školu pro studium klasických textů.

Prohloubil dále Keičúovy výklady Man'jóšú a ve spise Kandžikó (Úvaha o ozdobných slovech, 1757) zpracoval a nově vyložil tzv. "polštářová slova" (makurakotoba), epiteta ornantia poezie této sbírky. Kromě komentářů k dal-

ším textům (Ise monogatari, Gendži monogatari, norito apod.) rozvedl ve svém pojednání Kokuikó (Úvaha o japonském myšlení, 1765) názor, že je třeba proti cizím myšlenkám konfucianismu a buddhismu postavit pravé japonské myšlení. A to je třeba hledat ve starých textech a zejména v poezii nedotčené cizími prvky. Toto pojednání bylo prvním krokem k pozdějšímu rozštěpení studií kokugaku na větev v zásadě filologickou a větev ideologickou, hlásající návrat k tradicím a k šintó. Na sklonku života se Mabuči věnoval především poezii, psal básně ve stylu Man'jóšú a stal se jedním z jeho obnovitelů.

Zčásti pod Mabučiho vlivem rozvíjel studium kokugaku také Motoori Norinaga (1730 - 1801), jehož rozsáhlé dílo patří k vrcholům tradiční filologie. Pocházel z měšťanské rodiny z oblasti Ise, nejprve studoval v Kjótu lékařství, pod dojmem četby Keičúových spisů se však rozhodl pro bádání o staré literatuře. Roku 1763, když již měl za sebou několik komentářů, navázal styk s Mabučim a na jeho podnět se soustředil na studium Kodžiki. Výklad této dávné kroniky, Kodžikiden (vydáno 1790 - 1822), se pak stal Norinagovým životním dílem. Není jen filologickou rekonstrukcí kroniky do čisté japonštiny, nýbrž zároveň i historickým a ideovým výkladem z pozic naznačených Mabučim. Vyzdvihuje v něm význam a japonskou specifičnost pojetí světa obsaženého v kronice, nazývá je kodó (dosl. stará cesta, způsob) a proti konfuciánské morálce staví prostý, přirozený cit jako řídící princip. Pozoruhodný je Norinagův styl, vlastně jeho osobitá verze klasické japonštiny, v níž i současné sinojaponské odborné termíny nahrazuje nově vytvořenými japonskými slovy.

Jeho výklady měly mimořádný ohlas. Získal přes pět set žáků z různých provincií a vzbudil zájem i mezi knížaty naladěnými proti nadvládě Tokugawů. Vyzdvihováním japonské specifičnosti a kultem starověku, implikujícím posílení císařské moci, přispěla pak ideologie kokugaku k formulování politických cílů protivníků vojenské vlády v polovině 19. století.

Během 18. století se také utváří nový směr učeneckých studií pod vlivem poznatků evropských věd. Tyto poznatky byly prostředkovány Holanďany připlouvajícími do Nagasaki, a tak se toto město stalo centrem nového směru a holandština prostředkujícím jazykem vědeckých studií nazývaných rangaku (holandská nauka), později jógaku (zámořská nauka). Předmětem zájmu japonských učenců bylo především lékařství, dále přírodní vědy a poznatky technické. Zpočátku jen nepočetná skupina zájemců, zápolících s obtížemi jazykovými i s nedostatkem materiálů, rozšířila své řady a svou působnost v následujícím století a měla svůj podíl na přípravách i průběhu politických a hospodářských změn, souvisejících s navázáním kontaktu s evropskou a americkou civilizací.

Období komercializace literatury

Během druhé poloviny 18. století se těžiště literárního vývoje postupně přesouvá z oblasti Kamigata do Eda a v tomto městě, jež mezitím dosáhlo velikosti téměř jeden a půl miliónu obyvatel, nabývá literatura nových forem,do značné míry poznamenaných velkoměstským způsobem života. Lze říci, že teprve v Edu na přelomu 18. a 19. století nabývá měšťanská literatura své specifické podoby, když jejím historickým zázemím je již jen literatura doby Genroku, vzniklá prolnutím starších tradic s životními pocity vzmáhajícího se měšťanstva. Edo bylo město bez tradic a měšťané v něm byli novým živlem zastíněným mocí i životním stylem samurajů. Během více než století, jež uplynulo od doby, kdy se město prudce rozrostlo, si obyvatelé Eda vytvořili svou vlastní kulturu, vyznačující se smyslem pro vtip, žert a satiru, výrazný a barvitý efekt, styl v němž se uplatňovala nadnesená stylizace realistických prvků v tiscích barevného dřevorytu, až barokní přebujelost hereckého projevu i scénických nápadů divadla kabuki a konečně i humoristická literatura různého zaměření a úrovně. Jak odpovídalo postavení měšťanů v dané společenské situaci byla hlavním principem ovládajícím většinu jevů této kultury ta okolnost, že se kultura a tedy i literatura ve většině svých projevů stala zbožím a její tvůrci řemeslníky, se všemi průvodními jevy jako je reklama, serializace, podbízení se, byť často na vysoké komerční úrovni.

Převážná část literatury tohoto období měla charakter zábavné literatury, byla ve své době a ještě i ve 2o. století považována za vulgární, méněcennou a nehodnou vážného učeného zájmu, a je proto dodnes poměrně málo a jen povrchně zpracována. Není vyloučeno, že podrobnější poznání, jež je ovšem v každém případě žádoucí pro doplnění obrazu doby a vývoje její literatury, spolu s hlubším pochopením povede i k třeba dílčímu přehodnocení této produkce.

Vrcholné období vývoje literatury Eda je ohraničeno dvěma ze tří velkých politicko hospodářských a zejména morálně zaměřených reforem, jimiž se vojenská vláda v 18. a 19. století snažila čelit postupujícímu rozkladu svého systému. První z nich, z roku 1789, svými zpřísněnými cenzurními opatřeními na čas zpomalila započatý vývoj, který však záhy v pozměněných formách pokračoval dále. Druhá, z let 1841 - 1843, svými ještě hlubšími zásahy urychlila uzavření této vývojové fáze, a v následujících desetiletích vnitřního neklidu na sklonku moci vojenské vlády, se v literatuře již jen v umírněné podobě opakuje a rozmělňuje to, co nabylo podoby v letech předchozích. Podobně jako se éra Genroku stala symbolem rozvoje kultury v oblasti Kamigata, používá se někdy jako symbolu pro vrcholné období specifické kultury Eda názvů dvou ér, jež shodou okolností oba obsahují znak "bun" s významem "literatura", "kultura": Bunka a Bunsei, též spojeny ve zkrácený název období Kasei, jež zahrnuje léta 1804 - 1830.

Oběma reformním pokusům předcházely hladomory. Bezprostřední příčinou byla sice neúroda, rozsah jejích následků však byl zapříčiněn především zbídačením venkova, v něž vyústily vzrůstající vnitřní rozpory feudálního systému. Přes zákaz prodeje půdy pronikal pokoutními formami na venkov lichvářský kapitál a měnil rolníky v nájemce. Zároveň vojenská šlechta nacházela jediný prostředek k řešení svých hospodářských problémů ve stálém zvyšování rolnických daní, které v krajních případech dosahovaly až 80 %. Rolníci pak hojně utíkali do měst a rozmnožovali městskou chudinu, jejíž bídu zvyšovaly spekulace obchodníků. Zejména v obdobích před reformami pak prudce vzrůstá počet rolnických povstání, jež se stala v tomto čase stálým jevem, množí se i živelné vzpoury ve městech. Příznačné pro postupný rozklad systému je i organizované povstání roku 1837 v Ósace, které ve jménu lidu vedl městský úředník Ošio Heihačiró, známý konfuciánský učenec směru jómeigaku.

Zbídačení postihovalo i nižší vrstvy samurajů, jejichž poměrně malé důchody byly často kráceny ve prospěch knížat a nestačily krýt rostoucí životní náklady. Rozmnožovali tedy řady róninů a přicházeli rovněž do měst, kde se stávali řemeslníky a obchodníky. Bohatí měšťané naopak prostřednictvím sňatků a různými víceméně otevřenými formami zakupování získávali samurajské výsady, čímž se stále výrazněji narušoval původní systém uzavřených a přísně oddělených tříd, který ovšem ani v předchozím období nebyl v praxi tak důsledný jako v teorii.

Vládní "reformy" měly v podstatě jen charakter zastrašovacích opatření. Byly namířeny proti nahromaděnému bohatství měšťanů, jejich hospodářským organizacím a jejich spekulacím, proti rozmáhající se korupci úřednického aparátu, proti pohybům obyvatelstva, proti pokusům o kritiku vojenské vlády, proti rozmařilosti a nemravnému životu. Drastické zásahy zejména policejní povahy měly však jen krátkodobé výsledky a k řešení problémů nijak nepřispěly.

V této společenské situaci je příznačné, že se v literatuře objevují dvě základní výrazné tendence: jednak k fantastičnosti a abstraktnímu moralizování, jednak k humoru a parodii, jež přerůstají někdy do opatrných forem satiry. Je pravděpodobné, že satirických projevů bylo více, než se dochovalo, protože vzhledem k přísným cenzurním zásahům byly svěřovány spíše ústním formám a v písemné podobě byly nezřídka úředně zničeny.

Nové haikai

Počátky literatury Eda ve druhé polovině 18. století splývají s určitým obrozením pozvolna ustrnující literární tradice období Genroku. V této době i většina význačných autorů působí rovněž ještě v oblasti Kamigata.

Do jisté míry se obnovuje i bašóovská tradice v haikai (haiku). Hlavním iniciátorem této obnovy byl básník a malíř Joza (též Josa) Buson (rodným jménem Taniguči, 1716 - 1783). Pocházel z provincie Seccu, patrně z rolnické či

statkářské rodiny, ve dvaceti letech odešel do Eda a studoval tam haikai a tušové malířství. Putoval také po stopách Bašóových severovýchodními provinciemi a snažil se v haikai přiblížit jeho stylu. Pak se však věnoval především malířství, roku 1751 přesídlil do Kjóta a získal tam uznání právě v tomto oboru. V této době si však zároveň vypracoval svůj vlastní básnický styl a věnoval se se svými přáteli stále více poezii. V roce 1770 pak přijal básnické jméno svého zemřelého učitele haikai a jako Jahantei II. založil vlastní básnickou školu.

Busonův styl je inspirován Bašóovým jakoby objektivním, pozorovatelským zaujetím pro konkrétní detaily a uplatňováním jejich překvapivých konfrontací v krátkém trojverší. Jeho osobitým prvkem však je, že na rozdíl od Bašóova filozofujícího zaměření vytváří svými básněmi až impresionistické drobné črty, jejichž účin je především v působivém zachycení nálady okamžiku. Busonovy básně tím nabývají jisté malířské kvality, kterou ještě zdůrazňuje ta okolnost, že je často spojuje s jednoduchou tušovou kresbou ve významově i výtvarně prokomponovaný celek. Buson se tímto spojením slovesného a výtvarného díla stal také předchůdcem malířsko básnického stylu zvaného bundžinga (malby literátů) oblíbeného na přelomu 18. a 19. století a ovlivněného analogickým stylem čínským.

Prvním dílem, v němž se uplatnilo Busonovo nové pojetí, je sbírka haikai, jež složil ještě s dalšími básníky k potěše onemocnělého přítele. Sbírka má název Iči ja šikasen (Čtyři kaseny za jeden večer) a byla vydána roku 1773. Busonovou samostatnou sbírkou je Šin hanacumi (Nové trhání květů - narážkou na Kikakuovu sbírku Trhání květů) z roku 1777. Kromě 135 hokku obsahuje několik haibunů, vzpomínky na Kikakua, pět drobných příběhů o kouzelných liškách a také ilustrace Busonovy. Ve sbírce haikai nazvané Jahanraku (Půlnoční potěšení, 1777) jsou obsaženy dvě pozoruhodné skladby Busonovy, v nichž v podstatě na principech rengy střídá sloky ve formě hokku a tanka s básněmi psanými čínsky, avšak na rozdíl od rengy i haikai mají jednoduchou dějovou linii. Po smrti Busonově byl péčí jeho příznivců vydán rozsáhlý výbor obsahující básně Busonovy i jeho žáků a nazvaný podle vzoru souborného díla Bašóova Buson šičibu šú (Sbírka sedmi knih Busonových, 1808). Buson je považován za druhého nejvýznačnějšího básníka haikai po Bašóovi, jeho styl měl řadu následovníků a stal se i vzorem pro nové snahy v oblasti této formy na počátku 20. století.

Dalším básníkem, který o něco později rovněž přispěl osobitým stylem k vývoji haikai, je Kobajaši Issa (vl. jm. Kobajaši Jataró, 1763 - 1827). Pocházel z rolnické rodiny, z provincie Šinano, a v patnácti letech po neshodách s macechou odešel do Eda. Zabýval se také haikai, skládal však především hokku a haibun. Jeho styl je velmi uvolněný, Issa nedbal pravidel o používání "zařazujících slov" (kigo) ani "slov členících" (kiredži), používal ve své poezii dialektu a dostával se proto do rozporů se zastánci čistoty stylu. Také v tematice a postoji se často odlišuje od ostatní starší i soudobé tvorby. Vedle obvyklých přírodních námětů se v jeho básních objevuje téma osobního vztahu

k lidem s ostře vyhraněnými postoji odporu ke křivdě a hlubokého soucitu s trpícími. Tento charakteristický rys Issovy poezie bývá uváděn do souvislosti s jeho neradostným dětstvím, opětovnými rozpory s příbuznými a řadou nemocí a úmrtí v jeho vlastní rodině.

Značná část Issovy tvorby, zejména z pozdějších let, je obsažena v různě uspořádaných poetických denících. Je to celkem osm sbírek, které jsou vlastně deníky, v nichž formou básní hokku zaznamenává hlavní události dne, své pocity a pozorování. Nejvíce je oceňován deník osmý z let 1820 - 1821. Deníkem, v němž jsou vyváženě spojeny hokku s prozaickými haibuny, je Ora ga haru (Moje jaro, vydáno 1852), zachycující průběh roku 1819 a zvláště Issův smutek nad ztrátou jediné dcery, která zemřela v prvním roce svého života.

Issa na rozdíl od jiných význačných básníků haikai nezaložil básnickou školu a také jeho styl měl jen nepřímé následovníky. Pro osobitost a hlubokou citovost své poezie je však považován za třetího největšího básníka haikai po Bašóovi a Busonovi.

Ve druhé polovině 18. století se v Edu rozšířily zejména soutěžní formy haikai, tzv. zappai. Soutěže nabývaly velkých rozměrů, účastnili se jich i přispěvatelé z provincií a oceněné básně byly pravidelně vydávány tiskem. Z četných organizátorů soutěží a posuzovatelů básní (nazývali se tendža, "tečkující", protože označovali zdařilá místa tečkami) byl nejvlivnější a nejoblíbenější Karai Senrjú (vl. jm. Karai Hačiemon, 1718 - 1790). Jím vybrané a oceněné básně byly záhy nazývány senrjúten a později jen senrjú. Pod tímto názvem se pak prosadila nová forma, jež má s původním hokku společný jen slabičný rozměr (5, 7, 5 slabik), nepoužívá se v ní skladebních pravidel haikai a jediným dalším formálním znakem je, že končí neurčitým tvarem slovesa (renjókei), výjimečně substantivem. Humorně parodický charakter převažující v zappai se v senrjú stal rysem základním a vytvořil z ní záhy formu satirického epigramu, opírající se o slovní i situační komiku a vysmívající se lidským slabostem a neřestem.

Bezprostředním podnětem k osamostatnění senrjú bylo vydání vybraných nejúspěšnějších soutěžních básní z posledních let v Senrjúově výboru Haifú janagidaru (dosl. Proutěný sud ve stylu haikai, 1765 - "janagidaru" je druh lakovaného soudku na sake používaného při slavnostních příležitostech, slovo "janagi", "vrba", "proutí", je také synonymem pro sake a zde zároveň japonským čtením znaku "rjú" v Senrjúově pseudonymu). Výbory s titulem Janagidaru byly pak vydávány pravidelně i nástupci Senrjúovými, kteří také přijali jeho pseudonym. Do roku 1838 celkem vyšlo 167 svazků. Největšího rozšíření a obliby dosáhla senrjú v letech 1770 - 1790, reformou z roku 1841 byla pak pod záminkou nemravnosti zakázána, ve skutečnosti však proto, že se stále častěji stávala prostředkem satiry politické.

V osmdesátých letech 18. století se vedle senrjú dostala do popředí zájmu jiná humorně satirická básnická forma, zvaná kjóka (nepravidelná, dosl. "bláznivá" báseň), volná varianta klasické tanky o stejném slabičném rozměru a čle-

nění (5, 7, 5/7, 7 slabik). Za dávného předchůdce kjóky jsou považovány jednak satirické a hanlivé verše rakušu vyskytující se již v počáteční době feudálních bojů, jednak humorné tanky skládané v době rozkvětu rengy. V 16. století starší mistři haikai (hlavně Sókan a Teitoku) vytvořili formu kjóka jako žertovnou báseň, jejíž účin byl založen na parodickém využívání vžitých poetických klišé ve spojení s nepoetickými slovy a tématy. V období Genroku byla krátce chápána jako samostatná básnická forma a její poetikou se staly právě parodické principy. Teprve v Edu však se tento humorný princip přiostřil v satiru blízkou senrjú, založenou však spíše na literárních narážkách a slovních hříčkách.

Kjóka neměla tak lidový charakter jako senrjú a byla oblíbena zejména mezi tehdejší inteligencí měšťanského i samurajského původu. Nejpopulárnějším autorem kjóky a vydavatelem několika sbírek byl Óta Nambo (též Jomo no Akara, nejčastější pseudonym Šokusandžin, 1749 - 1823), který psal i humoristickou prózu. Reforma z roku 1789 kjóku prakticky potlačila, po roce 1800 ji žáci Namboovi obnovili pod názvem haikaika, vrátili se však ke starší nevinně poetické parodii a neměli větší ohlas. Na konci svého dalšího vývoje k podobnému výsledku dospěla i senrjú pod názvem kjóku.

Sešitové příběhy

Na měšťanský prozaický žánr ukijozóši navázal nový typ prózy, nazvaný jomihon (knihy ke čtení) v protikladu k tehdy současně se rozvíjejícímu žánru ilustrovaných příběhů. Jedním z jeho zdrojů bylo několik dobrodružných příběhů volně přeložených v polovině 18. století z čínské zábavné tvorby psané starším hovorovým jazykem paj-chua (čínská díla psaná klasickým jazykem wen-jen se do japonštiny nepřekládala, protože znalost tohoto jazyka byla jednou z významných součástí všeobecného vzdělání). Záhy pak začali podobné dějově bohaté a fantastické příběhy psát pro svou zábavu i japonští učenci. Protože v těchto příbězích byl kladen důraz zvláště na rozpracování dějové linie, staly se začátkem 19. století vzorem profesionálním spisovatelům, kteří dále propracovali jejich kompozici a jazykem i obsahem je přiblížili širšímu okruhu čtenářů. Jomihon se pak staly hlavním žánrem měšťanské prózy.

Význačným autorem jomihon v počátečním období jejich utváření byl Ueda Akinari (vl. jm. Ueda Tósaku, 1734 - 1809). Byl adoptován do ósacké měšťanské rodiny, jejíž obchod zdědil a pak ztratil požárem, na čas se stal lékařem a zároveň se zabýval japonskými filologickými studiemi (kokugaku). Přináležel ke škole Kamo no Mabučiho a později se v některých otázkách dostal do sporu s Motoorim Norinagou.

V oblasti literární tvorby nejprve napsal dvě práce ve stylu ukijozóši, jeho hlavním dílem však je soubor povídek typu jomihon nazvaný Ugecu monogatari (Příběhy za deště a měsíce, 1768). Obsahuje celkem devět povídek se strašidelnými tématy zčásti převzatými z literatury čínské a zčásti z domácí tra-

dice. Povídky se vyznačují obratnou kompozicí a jsou psány vybroušeným klasickým jazykem, prozrazujícím autorova studia starší literatury. Čistě japonská tématika a až staromilský jazyk je charakteristický pro další povídkovou sbírku Akinariho nazvanou Harusame monogatari (Příběhy za jarního deště, 1809). Ve smyslu názorů směru kokugaku v těchto povídkách předvádí prosté hrdiny z dávné minulosti a jejich způsob života nezasažený buddhismem ani konfucianismem.

Jiným učeným autorem zábavných příběhů byl Hiraga Gennai (vl. jm. Hiraga Kunimoto, častý pseudonym Fúraisandžin, 1728 - 1779). Pocházel ze samurajské rodiny z ostrova Šikoku, od mládí se zajímal o tradiční přírodovědní studia, v pětadvaceti letech byl pro své nadání vyslán svým knížetem do Nagasaki, aby získal poznatky o evropských přírodních vědách. Záhy se však vzdal dědičné hodnosti a později se stal róninem. Nějaký čas žil v Ósace a pokoušel se s přáteli o obchodní podnikání. Pak odešel do Eda, studoval konfucianismus i kokugaku, dále využil svých technických znalostí k různým zlepšením v řemeslné výrobě, vyrobil asbestovou látku, předváděl statickou elektřinu a pod. Zabýval se také literaturou, psal i hry džóruri, avšak jeho hlavní díla v sobě spojují prvky žánru jomihon a pozdějších humoristických příběhů. Pro všestrannost činnosti Gennaie je charakteristické, že se mj. zabýval i malováním v evropském stylu.

Svou první prozaickou práci Nenašigusa (Smyšlenky, dosl. Tráva bez kořenů) vydal ve dvou dílech roku 1763 a roku 1768. Příběh pod záminkou cesty do podsvětí barvitě a s potěšením líčí, jak jsou tam trestáni chamtivci, zhýralci a nositelé dalších nectností. Z téhož roku pochází i příběh Fúrjú Šidóken den (Vyprávění o elegantním Šidókenovi), v němž je tehdy populárnímu vypravěči Šidókenovi propůjčena schopnost létat, takže navštíví různé kraje Japonska i cizí země, mj. Borneo a Holandsko, a pak i fantastické země obrů, trpaslíků, dlouhonohých a pod. I tohoto cestování autor využívá k satirám na současné poměry. Příběh připomíná Swiftovy Gulliverovy cesty, není však nutno předpokládat vliv tohoto díla, protože se podobné fantastické cesty vyskytovaly již i ve starší literatuře japonské i čínské. Dále napsal Hiraga Gennai také řadu žertovných a satirických esejů, jež byly nazývány kjóbun, a z nichž po jeho smrti autorovi přátelé vydali knihu Fúrai rokurokubu šú (Fúraiova sbírka šesti a šesti dílů, 1780).

Hiraga Gennai psal i v žánru původně učeneckých žertovných vyprávění, který má také svůj čínský vzor. Nazývá se šarebon (vtipné knížky) nebo kobon (malé knížky) nebo také cúšo (znalecké knihy). Hlavním tématem těchto nevelkých knížek jsou zábavní čtvrti, jejich způsob života a vtipné dialogy návštěvníků. Od starších próz s podobnou tematikou se liší především tím, že nejde o popisy ani o poučení, nýbrž o fiktivní dialogy, jejichž podstatu charakterizují právě termíny šare a cú často používané v literatuře Eda. Význam termínu "šare" lze opsat slovy jako "vtipný", "rafinovaný", "duchaplný" a používalo se ho nejen o způsobu řeči či vyjadřování, nýbrž i o oděvu a chování, a označoval kva-

litu, jež byla výsledkem náležité míry "cú". Termín "cú" pak lze nejblíže vystihnout slovy "znalectví", "zasvěcenost", "proniknutí do tajů" a v dané souvislosti znamenal zejména dokonalé ovládnutí zvláštní etikety, řeči, způsobů chování a zvyklostí zábavních čtvrtí. Zábavnost této literatury pak spočívala právě v narážkách a hře se slovy, v luštění "zašifrovaného" textu, jemuž teprve "zasvěcenost" dodávala smysl.

Knížky šarebon psali zprvu anonymní učenci podle čínských vzorů, ale jejich pravý rozvoj nastal teprve v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy se v Edu vytvářely skupiny lidí, jimž vtip a žert byly běžným vyjadřovacím prostředkem, jak o tom svědčí mj. široká obliba senrjú a kjóky. Knížky šarebon psal také Šokusandžin a jiní ctitelé kjóky a časem v souvislosti se zájmem autorů profesionálů o tuto formu a s rozšířením publika došlo i na hrubší a méně zašifrované erotické žerty. Roku 1789 pak v rámci všeobecné reformy morálky byly šarebon zakázány.

Žánru šarebon byly blízké epičtější ilustrované sešitové příběhy kibjóši (dosl. žluté obálky). Ty se vyvinuly ze sešitové komerční literatury, kterou začali knihkupci v Edu vydávat v polovině 18. století. Byly původně určeny pro mládež a ženy a nazývaly se <u>kusazóši</u> (rozmanité sešity) nebo také ezóši (obrázkové sešity). Sešity obsahovaly pět dvojstránek, na každé byla ilustrace a do volných míst byl vepsán příslušný jednoduchý text převážně hiraganou s minimálním množstvím znaků. Kusazóši byly vlastně jakousi obdobou starších kanazóši, jenže důraz byl právě na ilustraci a cíle byly čistě zábavné. Obsahovaly jednak převyprávění středověkých příběhů otogizóši, dále obsahy nebo epizody z her džóruri a kabuki anebo z historických příběhů. Kusazóši se rozlišovaly barvou obálky na jednotlivé druhy podle složitosti textu, akahon (červené knížky) byly určeny výhradně dětem, kurohon (černé knížky) a aohon (modré knížky) měly složitější texty a obsahovaly zejména příběhy o pomstě a válečné příběhy. Žluté <u>kibjóši</u> začaly vycházet o něco později a odlišovaly se především kvalitou ilustrací, jejichž autory byli přední mistři dřevořezu jako Utamaro, Kijonaga aj. Tato okolnost vzbudila pozornost náročnějších čtenářů a jim pak byla přizpůsobena i tematika a text. Tak od roku 1775 obsahovaly kibjóši historické příběhy přenesené do současnosti a zpracovávané s jistou literární úrovní a vtipem. Když pak v letech 1781 a 1782 věnoval tomuto žánru dva kritické spisky Šokusandžin, nejuznávanější autorita tehdejšího literárního světa, nastala doba největšího rozkvětu žlutých knížek.

Šokusandžinovým zájmem o kibjóši byl pro ně získán jeden z význačných profesionálních autorů <u>Santó Kjóden</u> (vl.jm. Iwase Sei, 1761 - 1816), jenž byl také známý malíř a své knížky si sám ilustroval. Santó Kjóden byl syn zastavárníka, v mládí se nejprve učil hudbě a pak malířství. Jeho literární činnost byla velmi rozsáhlá, psal také šarebon, humoristické příběhy i jomihon a byl též uznáván jako básník kjóky. Jeho první kibjóši mělo téma blízké jeho dosavadní tvorbě, tj. žánru šarebon, avšak podle požadavků nového žánru epičtější charakter. Byl to krátký příběh z prostředí zábavní čtvrti <u>Gozondži no šobai-</u>

mono (Vám dobře známé zboží, 1782), po němž následovala řada dalších, mj. nejúspěšnější z kibjóši pod názvem Edomumare uwaki no kabajaki (volně: Utrpení roztoužence z Eda), líčící humorné příhody "nezasvěceného" mladíka v zábavní čtvrti. Reformou 1789 byly zakázány i kibjóši s námětem zábavních čtvrtí, a protože Santó Kjóden překročil zároveň vydaný zákaz šarebon byl potrestán vězením v železech. Obrátil se proto v dalších letech zejména k tematice příběhů o pomstě. V žánru kibjóši vydal ještě roku 1804 polovážnou položertovnou literární zpověď Sakuša tainai tócuki no zu (Znázornění deseti měsíců spisovatele v lůně), v níž přirovnává zrod literárního díla ke zrození člověka a podává dále přesný recept na poměr ingrediencí úspěšné knihy, jako zajímavost, poučení, překvapení a pod. Následujícího roku vydal svůj nejúspěšnější jomihon pod názvem Sakurahime zenden akebono sóši (Ranní sešit úplného příběhu o dívce Sakuře, 1805), zpracovávající legendu známou z džóruri i kabuki o dívce, která zahubí svou láskou mnicha. Dílo napodobuje styl překladů z čínštiny a dociluje tím četných komických efektů.

Po roce 1800 se, zřejmě pod vlivem jomihon, začaly psát kibjóši, již s umravněným obsahem, jako delší příběhy a bylo pak spojováno několik sešitků v jeden větší. Nadto ještě vycházely na pokračování, jejichž počet často autor přizpůsoboval čtenářskému zájmu, jak bývá u seriálů obecně zvykem. S novým rozsahem a novou tematikou byl změněn i název žánru na gókan (spojené díly), byl však nadále chápán jako druh kusazóši. Ač námětový okruh žánrů jomihon a gókan byl v této době dosti obdobný, zůstával mezi nimi ten významný rozdíl, že v gókanu i nadále byla ilustrace stejně důležitá jako text.

Předním autorem těchto rozšířených sešitových příběhů byl Rjútei Tanehiko (vl. jm. Takaja Hikoširó, 1783 - 1842), nižší úředník vojenské vlády. Psal nejprve v žánru jomihon, avšak bez valného ohlasu. Teprve kolem roku 1815, když se ve spolupráci s význačným malířem dřevořezu Utagawou Kunisadou zaměřil na gókan, získal si záhy pověst hlavního spisovatele tohoto oblíbeného žánru. Jedním ze zdrojů jeho úspěchu byl nový způsob kompozice příběhů. Aby poskytl výtvarníkovi dostatek vhodných motivů pro četné ilustrace, soustředil své příběhy zejména na dramatickou akci hrdinů a čerpal materiál hojně z her džóruri i kabuki. Měl také zálibu v literatuře období Genroku a v řadě příběhů se inspiroval díly Saikakuovými a Čikamacuovými.

Rjúteiovým nejúspěšnějším a zároveň i nejrozsáhlejším příběhem je Nise Murasaki inaka Gendži (Nepravá Murasaki a venkovský Gendži), který vydával postupně od roku 1829 až do své smrti. Podle vzoru tehdy oblíbených překladů, úprav a napodobení populárních čínských romantických příběhů a zároveň i v protikladu k nim, zvolil za předlohu tohoto díla známý klasický román Gendži monogatari. Jeho postavy i děje přenesl do 15. století a spojil s historií rozbrojů, jež vedly k nepokojům éry Ónin. Četná milostná dobrodružství hlavní postavy, odpovídající princi Gendžimu, pak pojal jako taktický prostředek k přelstění nepřátel. Příběh za velkého čtenářského zájmu dospěl až k 38. pokračování, zůstal však nedokončen, protože v období reformy z roku 1841 pojala cenzura podezření, že v hlavní postavě je parodován a satiricky napadán

současný šógun. Další vydávání díla bylo zakázáno a Rjútei byl zbaven úřadu, což prý přímo či nepřímo přispělo k jeho úmrtí téhož roku.

Humoristická literatura

Ilustrované příběhy gókan psal mj. také Santó Kjóden a přechodně i dva velcí humoristé literatury Eda, Džippenša Ikku a Šikitei Samba. Záliba pro humor a satiru je jedním z charakteristických rysů tohoto období a v prozaickém humoristickém žánru zvaném kokkeibon (humorné knížky) bylo napsáno několik nejlepších děl tehdejší literární tvorby. Žánr kokkeibon, někdy také podle formátu čúhon (střední knížky), navazuje jednak na "charakterové příběhy" (katagi mono) období Genroku, jednak je rozšířením a dalším stupněm vývoje žánru šarebon. Některými principy pojetí humoru zřejmě vychází i ze senrjú, zvláště epigramatickou stručností vtipného postřehu,často spojeného se slovní hříčkou.

Jedním z nejplodnějších autorů tohoto období byl Džippenša Ikku (vl. jm. Šigeta Sadakazu, 1765 - 1831). Pocházel z venkovské úřednické rodiny, sám byl krátce také úředníkem v Ósace, záhy však opustil službu, dal se adoptovat do měšťanské rodiny, ale zase ji opustil. V roce 1794 přišel do Eda a navázal styky s knihkupcem a vydavatelem Cutajou. Již v Ósace se pokoušel psát hry džóruri, avšak bezúspěšně, v Edu pak napsal dlouhou řadu kibjóši, jimiž si postupně získal určitou popularitu. Psal také šarebon, ale skutečně významným autorem se stal jako humorista, a to hned svým prvním a nejznamenitějším dílem tohoto žánru Tókaidóčú hizakurige (Pěšky po Tókaidó, doslova "s koleny místo hnědáka"), jehož první svazek vyšel roku 1802. Po velkém úspěchu vydal pak ještě další svazky, spolu s prvním celkem osm, jež tvoří základní příběh.

Obsahem příběhu jsou humorné příhody, které prožívají jeho dva hrdinové Jadžiróbei a Kitahači cestou z Eda přes Kjóto do Ósaky po tehdejší hlavní silnici zvané Tókaidó podle oblasti, kterou prochází. Džippenša Ikku ve svých dvou hrdinech vytvořil značně individualizované lidové městské typy nadané vtipem a velikášstvím, naivitou i prohnaností. Jsou zdravě lehkomyslní a zvědaví a chtějí především něco vidět a užívat života. Snaží se kdekoho napálit, často však jsou obětmi svých vlastních taškařic nebo ještě větších taškářů. V příhodách obou poutníků je zesměšňována prázdná nabubřelost samurajů, neživotná formálnost konfuciánských ctností, shánčlivost obchodníků, omezenost mnichů atd. Příběh nemá souvislý děj, skládá se ze samostatných epizod spojených postavami hrdinů a jejich pohybem od jednoho známého místa při silnici ke druhému. Autor si všímá také místních zvyků a pozoruhodností a vplétá do textu vlastní varianty populárních příběhů z kjógenů a sbírek anekdotických vyprávění a básně kjóka. Jednou z kvalit díla je i jadrný a hutný současný jazyk dialogů. Kromě obou hlavních hrdinů je vyprávění zaplněno také množstvím výstižně načrtnutých postaviček a typů z různých společenských skupin, charakterizovaných svým chováním a jazykem.

Tókaidóčú hizakurige je novou variantou v bohaté tradici japonské lite-

ratury na téma cestování a bezprostředně navazuje na oblíbené popisy slavných míst (meišoki) v žánru kanazóši ze 17. století, v nichž se již ustálil motiv dvojice cestujících a objevují se i náznaky charakterizace postav a uvádění epizodických příhod, ovšem zcela zastíněné poučným zaměřením těchto textů. Příhody Jadžiróbeie a Kitahačiho na silnici Tókaidó dosáhly takové čtenářské obliby, že jejich autoru nezbývalo než je v dalších pokračováních nechat putovat na jiná zajímavá místa, k proslaveným chrámům, do lázní a pod. Doplňuje v nich kousky obou poutníků více místními pozoruhodnostmi a využívá i komického účinku dialektu. Pod zkráceným názvem Dóčú hizakurige vycházela tato pokračování postupně až do roku 1822 a obsáhla celkem dalších dvanáct svazků.

Z gókanů Džippenši Ikkua je pozoruhodný příběh Kane no waradži (Kovové sandály) o devíti svazcích, jež vycházely v letech 1813 - 1834. Má podobnou kompozici jako Dóčú hizakurige; jeho dva poutníci, venkované ze severovýchodu, cestují po všech provinciích Japonska a seznamují se s místními zvláštnostmi. Dílo se skládá ze samostatných epizod založených na místních vyprávěních a důraz v něm není na příhodách obou postav, nýbrž právě na místních zvláštnostech a zejména na konfrontaci dialektu poutníků s dialekty jednotlivých provincií. Proto má svou hodnotu i jako jazykovědný materiál.

Jakkoli rozsáhlá však byla tvorba Džippenši Ikkua (celkem 360 titulů), byla zcela zastíněna jeho stěžejním dílem, jež bylo v následujících letech tak často napodobováno, že tato další produkce byla dokonce nazvána souhrnným termínem hizakurige mono. Prvních osm svazků jejich vzoru pak je reprezentativním dílem nejen humoristické literatury Eda, ale jeho literatury vůbec.

Poněkud odlišné povahy, ale rovněž pozoruhodná jsou humoristická díla, jež vytvořil Šikitei Samba (vl. jm. Kikuči Taisuke, 1776 - 1822), když rovněž psal nejprve šarebon a kibjóši a pak několik gókanů s tematikou příběhů o pomstě, než našel svůj vlastní styl. Byl z řemeslnické rodiny, sám pracoval jako příruči v knihkupectví, pak si zařídil antikvariát, později obchod líčidly, v němž prodával i přípravky dle vlastních receptur. Kolem roku 1810 se od svých dřívějších žánrů obrátil k humoristické literatuře.

Jsou to především dvě kompozicí i obsahem příbuzná díla Ukijoburo (Dnešní lázeň, 1809 - 1813) a Ukijodoko (Dnešní kadeřnictví, 1813 - 1814). Obsahují humorně satirické scény a rozhovory z míst, kde lidé z různých společenských skupin a různých povah a zájmů v nenuceném a důvěrném prostředí zřetelněji vyjevují svou pravou podstatu. Šikitei Samba ve svých vyprávěních nevytváří své vlastní postavy jako Džippenša Ikku, nýbrž výstižným popisem s hojností přirozených dialogů postihuje reálné typy lidí své doby a jejich typické chování, při čemž humornost příběhů vyplývá z bezděčné komiky jednání postav, podtržené soustředěním na charakteristické detaily.

Ukijoburo má čtyři části, vždy po dvou věnované mužům a ženám v lázni. V první je patrný vliv Tókaidóčú hizakurige v určité nadsazenosti a záměrné groteskností líčení, v dalších však se již uplatňuje plně autorův princip přes-

ného popisu. Těžištěm scének jsou dialogy v současném mluveném jazyce, jejichž zachycení věnoval Šikitei Samba mimořádnou péči, takže mají i svou hodnotu jazykovědného materiálu. Ukijodoko má jen dvě části, ale výběr typů a námětů rozhovorů je pestřejší a častěji se v nich vyskytují satiricky vyznívající debaty o současném společenském životě.

Z dalších menších prací podobného charakteru, zaměřených většinou na určité typy v obecném povědomí samy o sobě směšné, jako např. vylíčení různých typů opilců, je pozoruhodným dílem Kjakuša hjóbanki (Posouzení diváků, 1811). Šikitei Samba, velký a zasvěcený znalec divadla, v této sbírce scének předvádí stejně komicky účinnou metodou zdánlivě nezaujatého popisu různé společenské a povahové typy v prostředí divadelního hlediště.

Doba stagnace

Po roce 1820 si začal získávat oblibu další nový žánr, vzdáleně navazující základními motivy na starší kibjóši a šarebon tím, že obnovuje téma lásky. Ne však již prodejné lásky ze zábavních čtvrtí, nýbrž milostné příběhy, většinou trojúhelníkové povahy, z měšťanského života. Zpočátku to byly přepracované milostné motivy z divadelních her a starších romancí, po roce 1830 pak se pod názvem nindžóbon (citové knížky) staly oblíbenou četbou pro ženy a dívky. Vnější podobou to byly jomihon s vkládanými ilustracemi (na rozdíl od kibjóši, kde text je těsně spjat s ilustrací). Tvůrcem názvu žánru a nejpopulárnějším z jeho četných autorů byl Tamenaga Šunsui (1790 - 1843), původem pravděpodobně měšťan. Vlastnil vydavatelství a půjčovnu knih a vedl spisovatelskou dílnu podle vzoru dílen dramatiků. Roku 1829 přišel o svůj podnik požárem a věnoval se pak výhradně psaní nindžóbon. Jeho příběhy na rozdíl od předchozích se odehrávají v současnosti a vyznačují se tím, že schematičnost dějů a nepravděpodobnost zápletek vyvažují konkrétností popisu prostředí. Právě pro umístění dějů do současnosti a milostnou tematiku, do níž pronikaly prvky šarebonů, byly reformou z roku 1841 prohlášeny za nemravné, zakázány a autor byl potrestán pokutou. Tamenaga Šunsui zanedlouho potom zemřel, když však za čas přísnost předpisů opět polevila, ujali se tzv. "Tamenagova stylu" další autoři a literatura na způsob nindžóbon, byť se stále klesající úrovní, byla populární četbou až do konce století.

Cenzurními zásahy nedotčen zůstal žánr jomihon, jednak pro historickou a fantastickou tematiku děl jeho autorů, jednak proto, že v nich postupně sílila didaktická a moralizující tendence, odpovídající představám vládnoucí samurajské vrstvy o poslání literatury. Od počátku 19. století se v tomto žánru stále více dostával do popředí Kjokutei Bakin (vl. jm. Takizawa Toku, 1767 - - 1848), velmi plodný autor (přes 300 titulů), který vtiskl celému žánru ráz svého osobitého stylu. Bakin pocházel ze samurajské rodiny, záhy však opustil službu, nějaký čas se zabýval studiem lékařství a konfuciánské filozofie a nakonec se přiženil do měšťanské rodiny. Nedlouho předtím se stal žákem tehdy již proslulého Santóa Kjódena a začal se soustavně zabývat literaturou.

Zpočátku psal i kibjóši, ale od roku 1796 se soustředil na svůj hlavní žánr, jomihon.

Ve svých četných příbězích volně čerpal ze starších legend a historických příběhů, psal o složitých případech výkonu pomsty, ale i příběhy na pohádkové náměty. Jeho často velmi rozsáhlá serializovaná díla volně mísí buddhistické představy o současných důsledcích příčin z minulých životů s motivy opírajícími se o princip konfuciánských ctností a s prvky nadpřirozených jevů a kouzel. Rovněž děje jeho příběhů jsou velmi spletité a řídí se spíše potřebou udržet čtenářský zájem než logikou navozených vztahů a situací. Postavy jeho hrdinů, vzdálené veškeré realitě, jsou idealizovaná schémata ctnosti a stejně jednoznačné příklady zla. Velká obliba jeho příběhů, jež dosahovaly daleko větších nákladů než tvorba jiných autorů, zřejmě vyplývala především z jejich bezbřehé fantastičnosti a také z toho, že z celé soudobé produkce nejlépe uspokojovaly čtenářskou potřebu výrazné dějovosti a překvapujících zvratů.

Bakin také přeložil či upravil několik populárních děl čínské literatury, zejména spolupracoval na překladu jednoho z nejznámějších čínských dobrodružných románů Šuej-chu čuan (Příběhy jezerního břehu) z 15. století, a vydal jej v letech 1805 - 1828 pod názvem Šimpen suiko gaden (Nově zpracované ilustrované příběhy jezerního břehu). V předchozích desetiletích byl již tento román několikrát napodoben různými autory.

K nejznámějším dílům Bakinovým patří Činsecu jumiharizuki (Podivuhodné vyprávění o měsíci jako napjatý luk, 1806 - 1810). Svůj námět čerpá zejména z válečného eposu Hógen monogatari; osudům hlavního hrdiny, jímž je Minamoto no Tametomo, však podkládá složitě propracovaný soubor minulých příčin ve smyslu buddhistických představ. Nejdelší, nejkomplikovanější a ve své době nejoblíbenější příběh Bakinův je Nansó Satomi hakken den (Vyprávění o osmi psech a rodu Satomi z provincie Kazusa, 1814 - 1841). Jádrem příběhu je legenda o obnovení moci a slávy rodu Satomi z 15. století. Tomuto cíli napomáhá osm rytířů, kteří jsou ztělesněním osmi konfuciánských ctností a jejichž otcem je nadpřirozenou cestou jiný hrdina, v důsledku provinění v předešlém životě žijící v podobě psa. Za pomoci množství epizodních pomocníků v boji s různými ztělesněními zla nakonec hrdinové vítězí.

Bakinovo dílo v sobě obsahuje všechny prvky feudálního ideologického komplexu z konce období Edo. Také jeho jazyk je zjednodušeným klasickým jazykem vytvořeným ve středověku se značnou příměsí sinojaponských slov a původně čínských slovních vazeb. Soudobá měšťanská literatura se v něm odráží prvky mluveného jazyka v občasných odlehčujících humorných scénkách.

V posledních desetiletích tohoto období, v literatuře prakticky neplodných, byly přežívající žánry měšťanské literatury shrnuty pod termín gesaku bungaku (zábavná literatura). Bakinova tvorba v této literatuře zaujímala význačné místo a byla oblíbenou četbou ještě ke konci 19. století.

První polovina 19. století byla také dobou největšího rozkvětu divadla kabuki. Zejména v oblasti herectví a inscenačních principů dospělo k rafinované až extravagantní kombinaci prvků realistických až naturalistických s vysokým stupněm stylizace a bohatým rejstříkem uměleckých konvencí. Mělo také propracovanou jevištní techniku, zahrnující točny, propadla, světelné i zvukové efekty, rychlé převleky a změny maskování na scéně atp., vytvářející z představení především vzrušující podívanou. Tomuto cíli zůstával pak i nadále podřízen dramatický text.

Kromě tradičního repertoáru z předchozího století včetně her tanečně revuálního charakteru, vzniká v této době nový žánr her nazývaný kizewamono (živé či syrové sewamono). Vyznačoval se zejména tematickým zaměřením na prostředí velkoměstského podsvětí, zločin, strašidelné, fantastické a drastické scény, umožňující plně využít kontrastu stylizovaných a naturalistických prvků, jakož i náročných technických prostředků.

Předním dramatikem tohoto období byl Curuja Namboku IV. (1755 - 1829), původně barvíř, pak autor gókanů. Jako dramatik se prosadil až v pozdním věku a vytvořil se svou dílnou řadu úspěšných dramat. Největší obliby dosáhla jeho hra Tókaidó Jocuja kaidan (Podivný příběh z Jocuji na Tókaidó, 1825 - jméno Tókaidó zde má jen ozdobný a reklamní význam, připomíná oblíbené dílo Džippenši Ikkua, jež Curuje Namboku rovněž zdramatizoval, a zároveň je v jeho použití i trochu mystifikace - Jocuja v příběhu je čtvrť Eda). V obsahu hry je komplikovaně propojen základní strašidelný příběh s druhou linií parodicky napojenou na slavnou hru Kanadehon čúšingura, s níž bývala také hrána v jednom programu. Hra přímo hýří zločiny, záměnami, omyly a náhodami, ale i obětavostí, vášní i chamtivostí, a prozrazuje výrazný smysl pro působivý efekt, který spojuje cítění autora i diváků.

V polovině století se pak prosazuje další význačný dramatik Kawatake Mokuami (též Furukawa Mokuami, Kawatake Šinšiči II., 1816 - 1893). Jednou z jeho nejúspěšnějších her je rovněž spletité drama mísící zločin, záměnu a omyl s příklady obětavé oddanosti, Sannin Kičiza (Tři Kičizové, 1860). Podstatná část díla Mokuamiho však patří již do následujícího historického období. Kabuki také, snad proto, že v něm převažovala tak výrazně akce nad textem, zůstalo ušetřeno hlubších omezovacích zásahů a vedle jomihon je hlavním literárním žánrem padesátých a šedesátých let.

Na pomezí umění divadelního a slovesného se ve druhé polovině 18. století hojně rozvíjí estrádní umění vypravěčské, blížící se některými příznaky městskému folklóru. Má tehdy dvě hlavní formy kódan a rakugo. První z nich je pozdější variantou starších vypravěčských forem, jako jsou recitátoři heike biwa, či nejstarší džóruri anebo předčítači a vykladači textů taiheikijomi. Jejich hlavním předmětem bylo přednášení a komentování válečných příběhů, či kronik rozbrojů v knížecích rodech, občas se však v nich objevují i aktuální politická témata se satirickými prvky. Rakugo pak přinášelo humorné, někdy rovněž satirické krátké historky, zaměřené na výrazné překvapivé rozuzlení a provázené

bličejovou mimikou a jednoduchými hereckými gesty. Vypravěči si většinou sa-
i vybírali a zpracovávali své texty a vedle množství anonymních byli mezi
imi i profesionální a amatérští literáti. Významným vypravěčem rakugo byl
átekawa Emba (1742 - 1822), původně tesař, mistr haikai i kjóky a přítel
ikiteie Samby. Především jeho zásluhou se opět rozšířila obliba rakugo, od
rvní poloviny století pozapomenutého. Emba byl populární osobností Eda a čas-
o svá vyprávění naplňoval společenskou satirou. Pro tento rys vyprávění raku-
o měli vypravěči konflikty s policií a přednášení rakugo bylo opětovně zakazo-
áno a pak zase povolováno s omezujícími podmínkami.

Čtyřicátá až šedesátá léta 19. století, která lze nepochybně považovat
a období stagnace v literatuře, byla naproti tomu plná pohybu v oblasti poli-
ické i hospodářské. Projevuje se již zřetelně nezadržitelný úpadek moci i sys-
ému feudální vojenské vlády a schyluje se k hlubším změnám. Systém rukojmí a
ohledu nad knížaty se samovolně hroutí, odbojná knížata zejména jižních pro-
incií se paktují a snaží se své plány zaštítit osobou císaře. Mezi nižšími
amuraji, róniny i měšťany je mnoho nespokojenců nejrůznějšího zaměření - kon-
uciánského, heretického i národního - kteří čekají na svou příležitost. Kní-
ata i měšťané zřizují manufaktury a snaží se opatřit si evropskou techniku.
ojenská vláda rozšiřuje těžbu rud a výrobu kovů a zbraní. Staví pobřežní
pevnění, neboť imperialistické mocnosti po proniknutí do Číny přesouvají svůj
ájem na Japonsko. A byli to právě cizinci a jejich "černé lodě" v zálivu
raga před Edem, kdo uvedli v pohyb nahromaděné tendence ke změnám, jejichž
ealizací je pak charakterizována následující doba po revoluci Meidži. Teprve
této nové době pak dochází ke změnám i v literatuře.

Studium japonské literatury

Vzhledem k tomu, že japanologie patří k mladším oborům studia kultury a civilizace asijských zemí a také počet jejích pracovníků byl až do nedávné doby ve světovém měřítku poměrně malý (např. ve srovnání se staršími obory indologií či sinoogií), lze s vážnými japanologickými pracemi počítat zhruba až od počátku tohoto století a výsledky studia literatury jsou rovněž dosud velmi nesoustavné a mají v každém ohledu značné mezery.

Jednou z příčin tohoto stavu je i ta okolnost, že zpočátku byla tato studia budována podle vzoru klasické filologie vydáváním textů, tj. prakticky jejich komentovanými překlady, kde nutně na sebe soustřeďovala hlavní pozornost stránka jazyková. Přitom volba textu byla záležitostí zájmu a příležitosti badatele, po případě jeho japonských spolupracovníků. Japonská domácí filologie poměrně rychle překonala nedostatky svých tradičních studií, při čemž navázala na jejich pozitivní výsledky a dosáhla v letech po 2. světové válce vysoké úrovně v oblasti čistě filologické, tj. v oblasti textové kritiky a anotace a v tomto ohledu disponuje řadou kvalifikovaných specialistů. A proto je dnes značná, ne-li převážná část starších mimojaponských studií tohoto druhu překonána přesnějšími a hlubšími pracemi japonskými.

Ukázala se tedy nutnost nové orientace na práce metodologické a vývojově orientační, opírající se kriticky o výsledky japonského filologického zpracování textů. Takových prací je zatím pro starší literaturu velmi málo a chybí jim tudíž náležitý kontext souvislého vědeckého zázemí, o nějž by se mohly opřít. Přirozený kontext japonských vývojově interpretačních prací totiž na rozdíl od filologické práce v užším smyslu je dosud značně nesourodý a metodologicky neujasněný. A tak se paradoxně ukazují jako nejschůdnější prostředek kontaktu materiálové práce, které také v novější produkci převažují. Tím jsou vlastně japanologické literární studie znovu v počátečním stadiu svého vývoje, ve stadiu příprav k materiálově fundovaným a metodologicky závažným pracem.

Za těchto okolností je příznačné, že jediná existující podrobnější syntetická díla z dějin japonské literatury pocházejí ze samého počátku japanologických studií (K. Florenz: Geschichte der japanischen Literatur, 1905, a W. G. Aston: History of Japanese Literature, 1899). Jsou to na tehdejší možnosti vynikající práce, pro základní materiálovou orientaci použitelné dodnes, i když pochopitelně v podrobnostech podléhají dobovému výběru materiálů, vyplývajícímu z tehdejšího japonského hodnocení, a faktické údaje jsou na tehdejší úrovni znalostí. Kromě toho se však nevyhnou vždy mechanickému uplatňování abstraktních hodnotících měřítek na pojednávaná díla, bez přihlédnutí k jejich původní historické podmíněnosti a společenské funkci. Tento nedostatek syntetické práce o dějinách japonské literatury, která by vycházela ze zhodnocení společenské situace a historické podmíněnosti vývoje literatury a jejího charakteru, byl roku 1974 zčásti nahrazen posmrtným vy-

dáním knihy předního sovětského japanologa N.I. Konrada: Japonskaja litěratura. Je jí nahrazen jen částečně z toho důvodu, že jde o soubor samostatných článků, jež se sice týkají jevů ze všech historických období, avšak pouze některých a řada dalších, neméně významných zůstává tedy nedotčena, takže kniha nemůže podat souvislý výklad literárního vývoje.

Je rovněž pozoruhodné, že ani v Japonsku zatím nebyly vydány skutečně obsáhlé reprezentativní dějiny domácí literatury. Existuje ovšem dlouhá řada prací zabývajících se podrobně určitým vymezeným úsekem literárních dějin, což vyplývá samozřejmě z přirozené úzké specializace japonských odborníků, soubornými pracemi však jsou nejspíše faktografické slovníky dějin literatury, které ovšem až na výjimky celkový metodologicky podložený výklad nepodávají. Takovou výjimkou je např. literární slovník Nihon bungakuši džiten, jejž redigoval Kondó Tadajoši a vydalo roku 1955 nakladatelství Nihon hjóron šinša, a jehož autoři s větším či menším zdarem přes slovníkovou formu kladou důraz na historickou a třídní podmíněnost jevů spíše než na pouhou faktografii. Užitečným prozatimním v podstatě rovněž slovníkovým řešením nedostatku souborných děl je např. šestnáctidílný soubor monograficky pojatých článků, zpracovávajících hlavní jevy v celém rozsahu dějin japonské literatury, který pod názvem Nihon bungaku ši vydalo nakladatelství Iwanami Šoten postupně v letech 1958 - 1960. Články, jejichž autoři jsou příslušní specialisté, jsou sice nutně různé úrovně, převážně však způsob výkladu spojuje obecné údaje souborného díla se zasvěceností vědeckého článku.

V daných podmínkách potřebná snaha o vytvoření kontaktu mezi japonskou a nejaponskou japanologií, aby tak byly vyrovnány někdy dosti značné rozdíly pojetí a pojmů, se projevuje mj. i překládáním soubornějších prací japonských autorů do světových jazyků, kde může jít jak o vyplnění určité mezery, tak naopak o příležitost k ujasnění problémů autorů. (Např. z japonské iniciativy bylo přeloženo dílo Japanese Literature in the Meiji Era, ed. Yoshie Okazaki, Tokyo 1955; a naopak Istorija sovremennoj japonskoj literatury, perevod s japonskogo, Moskva, 1961, z iniciativy sovětské).

Samozřejmě, že nejaponská japanologie nutně musí sledovat práce japonských odborníků. Přitom je ovšem třeba počítat s tím, že se v mnoha japonských pracech vyskytuje řada termínů, které je zapotřebí znát, i když není vždy vhodné je bez dalšího přejímat. Je to např. v oblasti zkoumání novější literatury velké množství názvů pro nejrůznější literární směry, které jsou často více výsledkem klasifikační vášně vyplývající z metodologické nejistoty, než dovršením podložené analyzy jevů.

I když základ japanologie zůstane vždy v Japonsku, kde má jinde nesplnitelné podmínky domácího prostředí, je na druhé straně současný stav studia literatury příležitostí pro ostatní přispět k vytříbení obecně metodologických postupů ve vzájemné konfrontaci.

Výběrová bibliografie

Aston, W.G.: A History of Japanese Literature. London 1899
Boháčková, L.; Winkelhöferová, V.: Vějíř a meč. Panorama Praha 1987
Brower, R.H.; Miner, E.: Japanese Court Poetry. Stanford Cal. 1961
Chamberlain, B.H.: Japanese Poetry. London 1911
Florenz, K.: Geschichte der japanischen Literatur. Leipzig 1905
Grogorijeva, T.; Logunova, V.V.: Japonskaja litěratura. Moskva 1964
Hilská, V.: Dějiny a kultura japonského lidu. Praha 1953
Hilská, V.: Japonské divadlo. Praha 1947
Inoura, Y.; Kawatake, T.: A History of Japanese Theater. I,II, Tokyo 1971
Introduction to Classic Japanese Literature. Kokusai bunka shinkokai
Tokyo 1948
Konrad, N.I.: Japonskaja litěratura. Moskva 1974
Popov, K.A.: Drevnyje fudoki. Moskva 1969
Novák, M.; Kalvodová, D.: Vítr v piniích. Odeon Praha 1975
Sansom, G.B.: Japan, a Short Cultural History. London 1931.
Tsunoda, R. ed.: Sources of Japanese Tradition. New York 1965
Vasiljevová, Z.: Dějiny Japonska, Svoboda Praha 1986

Japonské práce

Kondó T.: Nihon bungei ši. Tókjó, Hósei daigaku, 1953-1955
Nihon bungaku ši. Tókjó, Iwanami šoten, 1958-1960

Příručky

Hisamacu S. ed.: Nihon bungaku daidžiten. I-VII, Tókjó, Gakuseiša 1956
Hisamatsu S.: Biographical Dictionary of Japanese Literature, Kodansha
International Ltd. Tokyo 1976
Kodansha Encyclopedia of Japan. Tokyo 1983
Kondó T.ed.: Nihon bungakuši džiten. Tókjó, Nihon Hjóron šinša 1955
Slovník spisovatelů Asie a Afriky. 1.-2., Praha Odeon 1967

Poznámka: stránka je odkazována při prvním výskytu hesla.

O B S A H